ARTA PLASTICA
11
1966

ARTA PLASTICĂ 11 1966

REVISTĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XIII, Nr. 11 — 1966

Colegiul redacţional:

CORNELIU BABA, MARCEL CHIRNOAGĂ, BRĂDUŢ COVALIU, MIRCEA DEAC, VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, OVIDIU MAITEC, PATRICIU MATEESCU, ANATOL MÂNDRESCU — redactor şef adjunct, MIRCEA POPESCU, ION SĂLIŞTEANU, ION VLASIU — redactor şef

CUPRINS:

Arh. M. Melicson
Arhitectura contemporană şi artele plastice 1
Teodora Voinescu
George Oprescu la 85 de ani 8
Ion Frunzetti
Marginalii la Bienala de pictură şi sculptură 1966 10
Acad. Victor Eftimiu
Retrospectiva Nicolae Dărăscu 11
Raul Şorban
Romul Ladea 16
Theodor Ionescu
Lucian Grigorescu — mărturii 18
Prof. Marcel Breazu
« Obiect » sau « expresie »? 20
Nicole Borteş
Tapiserii de Riţi Iacobi şi Peter Iacobi 22
Adina Nanu
Donatello 25

★

Cu obiectivul fotografic prin ateliere 29

★

Expoziţii
Olga Buşneag
Gabriela Pătulea-Drăguţ 33
Theodora Moisescu-Stendl şi Ion Stendl 33
Octavian Barbosa
Ana-Emilia Apostolescu 34
Aurel Iacobescu 35
Rodica Marinescu 35
N. Argintescu-Amza
Dumitru Pasima 36
Ottilia Grosu 36
Radu Petrescu
Dinu Şerban şi Ervant Nicogosian 37
Rozica Şulea
Iosif Krijanovsky 37
Jack Brutaru
Vasile Grigore 38
Monica Lazăr
Retrospectivă plastică la Baia-Mare 38

★

Paul Petrescu
Muzeele etnografice în aer liber (simpozionul de la Bucureşti) 39
Note
Arta românească peste hotare 40

Coperta I: LUCIAN GRIGORESCU: Pod peste Argeş (detaliu) — ulei
Coperta IV: ROMUL LADEA: Iovan Iorgovan — lemn
Fotografii: FLORIN DRAGU ● Diapozitiv în culori — copertă: RADU SORIN
Prezentarea artistică: TRICĂ CIOCÂRDEL ● Prezentarea tehnică: SANDA GUSTI

ARHITECTURA CONTEMPORANĂ ȘI ARTELE PLASTICE

ARH. M. MELICSON

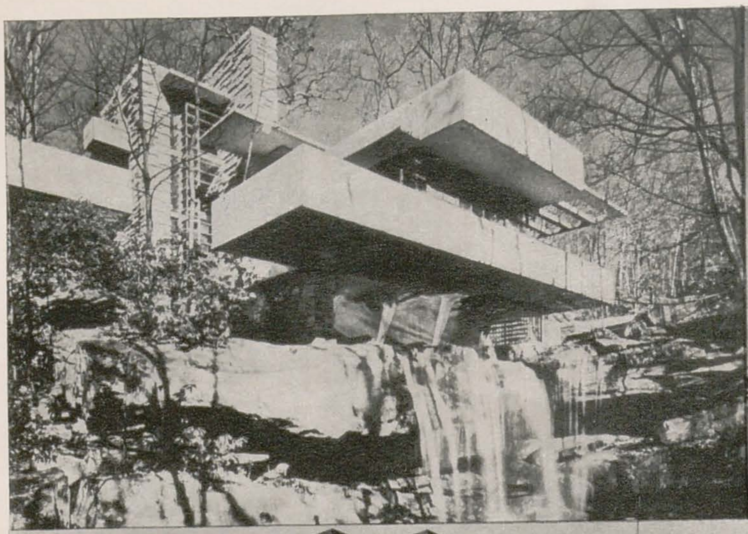
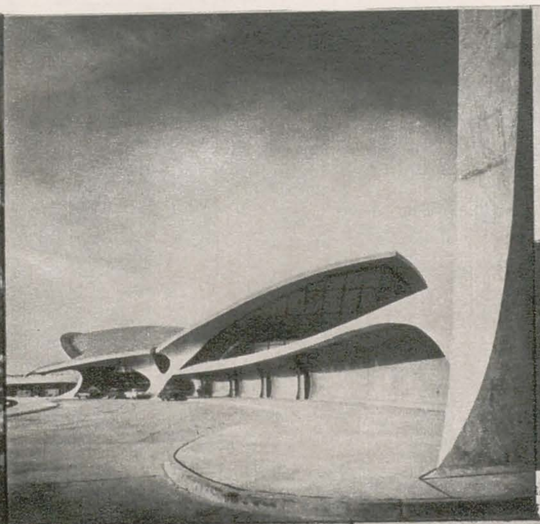
Integrarea artelor plastice în ansamblul urban, legarea lor intimă într-o nouă sinteză cu arhitectura, a devenit o problemă de actualitate.

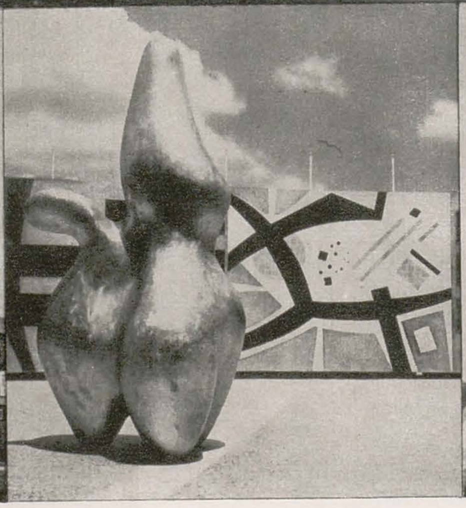
Ritmul impetuos al activității de sistematizare și construcție, care schimbă necontenit înfățișarea orașelor noastre, face necesară și intervenția artistului pentru a ridica valoarea plastică a noilor ansambluri, pentru a împodobi străzile, piețele de arhitectură sau parcurile cu opere menite să le individualizeze și să le investească cu noi potențe emoționale.

În ultimii ani, colaborarea artiștilor, în această direcție, a fost tot mai solicitată, încheindu-se cu unele rezultate valoroase ca, de pildă, în realizarea complexului comercial din ansamblul Țiglina din Galați, în decorarea hotelurilor din Piatra Neamț și Brașov, a spitalului din orașul Gheorghe Gheorghiu-Dej sau a Policlinicii Vitan din București, a unora din construcțiile de pe litoral, a unor întreprinderi industriale etc.

Nu-i mai puțin adevărat că sînt și opere de artă plastică ce nu izbutesc să « cînte » la unison cu arhitectura. Fără îndoială, una din cauze o constituie lipsa de colaborare inițială în realizarea operei. Adesea artistul a început

1. Hotelul « Ceahlăul » din Piatra Neamț. Arhitect — Alexandru Iotzu. Mozaic de piatră naturală — Ion Bițan



2 3 4
5 6 7

2. Fr. L. Wright — « Casa deasupra cascadei » la Bear Run, S.U.A. (1936).
Exemplu, devenit clasic, de « arhitectură organică », ilustrînd tendința de integrare a arhitecturii în natură, concomitent cu introducerea naturii în interiorul arhitecturii, specifică romantismului poetic al lui Wright.
3. Eero Saarinen — Aeroportul T.W.A. Idlewild, New York (1960). Exemplu de arhitectură « sculpturală », cu elemente simbolice, amintind totodată expresionismul lui Erich Mendelsohn din anii 1920.
4. Pablo Picasso — Decorație murală, realizată prin sablarea panoului de beton, la Camera arhitecților din Barcelona (arhitect — Xavier Busquetes).
O imagine de artă rupestră primitivă, înscrisă pe un bloc monolit de beton, se încadrează fără dificultate în aspectul contemporan al străzii.
5. Juan O'Gorman, G. Saavedra, Y. Martinez de Velasco — Biblioteca Universității din Mexico (1952).
Volumul principal, acoperit în întregime cu mozaic, se sprijină pe un subasment puternic din zidărie de piatră, cu reliefuri decorative, în spiritul tradițiilor plastice precolumbiene.
6. Hans Arp — Element plastic din bronz (*Berger de nuage)*, amplasat în fața unei decorații murale de M. Manuare, în ansamblul Universității din Caracas (arhitect — C.R. Villanueva).
7. Marcel Breuer — St. John's Abbey, Collegeville, S.U.A. (1953—1961).
Fostul colaborator al lui Gropius la Bauhaus explorează posibilitățile de expresie ale betonului armat, într-o tendință de plasticizare a arhitecturii.

să lucreze după ce arhitectul sfîrșise; or, acesta, de cele mai multe ori neavizat din timp, considerase lucrarea terminată definitiv. Artistul *a adăugat* apoi o operă plastică și, ca orice adaos, aceasta nu face corp comun cu obiectul, trădînd faptul că nu au fost gîndite împreună. Alteori, arhitectul — care este în același timp și artist și tehnician, dar uneori mai mult tehnician decît artist — nu a avut o viziune prea clară asupra modului în care arta plastică i-ar putea îmbogăți arhitectura, dîndu-i o valoare emoțională suplimentară. El a prevăzut unele suprafețe ce se cer «decorate», dar înțelegerea limitată a rolului artelor l-a împiedicat să pună în valoare suprafețele respective, pentru a crea de la început condițiile unei maxime valorificări plastice a spațiului arhitectural.

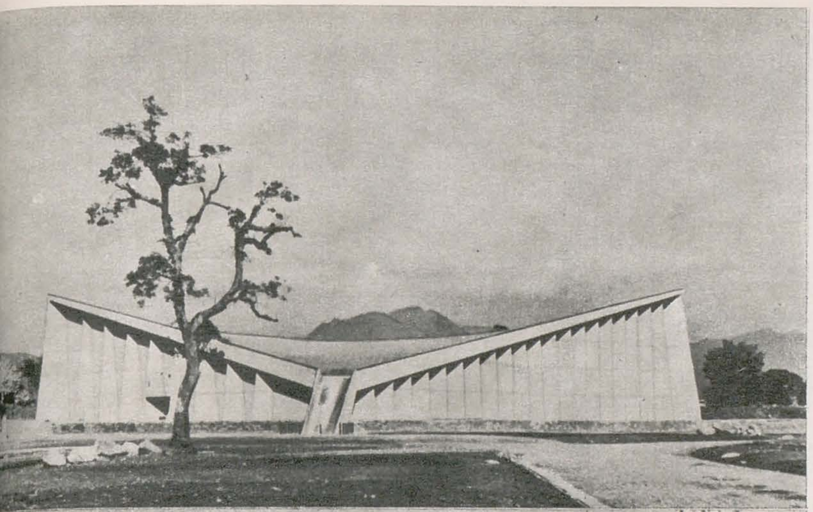
Dar lipsa de colaborare în creație — deși esențială — nu explică totul. Există opere la care s-a «colaborat», și totuși rezultatele sînt mediocre.

Problema integrării artelor și arhitecturii este în primul rînd o problemă de concepție unitară, care nu se poate realiza la voia întîmplării. Lipsa unui plan director al acestei activități, a unei viziuni de ansamblu menite să asigure unitatea de concepție generală, duce la confuzii, la lipsă de înțelegere a obiectivelor și metodelor.

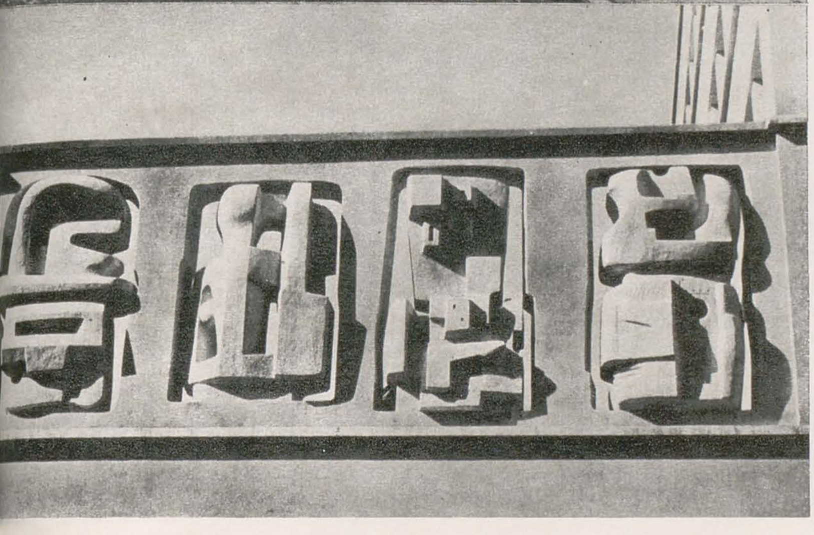
În sfîrșit, realizarea unei adevărate sinteze artistice este și o problemă de comuniune emoțională, bazată pe identitatea de gîndire, de stil, de viziune plastică ancorată în contemporaneitate, rezultate atît din afinități personale, cît și dintr-o cunoaștere aprofundată a fiecărui domeniu de creație, a rolului și a sferei proprii de manifestare în cadrul creației comune. Ignorarea reciprocă — avînd cauze obiective sau subiective — duce inevitabil la eșec. Cunoașterea principiilor generale de creație a domeniului cu care colaborează devine obligatorie atît pentru arhitect cît și pentru artist.

Arhitectul trebuie să se familiarizeze cu problemele specifice de expresie ale artelor contemporane, pe care din păcate adesea le ignoră, ca urmare a unei deficiențe a învățămîntului, cît și a unei specializări înguste în procesul de producție.

Pentru artistul plastic — ale cărui opere trebuie să se integreze într-o viziune arhitecturală unică — este esențială înțelegerea modului în care ia naștere această viziune, cunoașterea unor principii elementare de urbanism, însușirea metodelor de creație a structurilor constructive și a for-



8. Kenzo Tange—Sală de adunări la Shizuoka, Japonia (1958). Tradiţia japoneză reînviată nu într-un rapel folcloric, ci într-o nouă sinteză contemporană, integrată organic în mediul natural specific.



9. Henry Moore—Friză la partea superioară a unui zid din piatră de calcar, la Time-Life Building, Londra (arhitect—Michael Rosenauer), ilustrînd o posibilitate de încoronare a unui zid prin elemente plastice traforate, fără a-i rupe unitatea de masă şi material.

melor spaţiale, stăpînirea unei viziuni raportate la scara ansamblului, însuşirea intimă a principiilor limbajului plastic arhitectural.

Pentru a clarifica cîteva din aspectele importante ale problemelor ridicate de integrarea arhitecturii şi plasticii contemporane, să încercăm mai întîi, foarte succint, trasarea unui tablou sintetic al dezvoltării plasticii arhitecturale a secolului nostru.

Limbajul arhitecturii contemporane este diferenţiat în cîteva concepţii divergente, ce oscilează între un geometrism rafinat, tinzînd să menţină arhitectura în forme primare nude, şi un plasticism deosebit de expresiv, dar uneori anarhic, preconizînd transformarea obiectului arhitectural într-o sculptură spaţială.

La începutul secolului XX, în căutarea unui limbaj propriu, contemporan, arhitectura «modernă» proclamase eliminarea artelor plastice, a decoraţiei şi ornamentului din arhitectură. Era rezultatul unui lung proces de purificare a formelor arhitecturale, deschis încă la mijlocul secolului XIX, sub influenţa esteticii inginereşti şi consfinţind victoria — cel puţin teoretică — asupra academismului şi eclectismului. Funcţiune, structură, exprimare sinceră a sistemului constructiv, noi materiale — oţel, sticlă, beton — deveneau componentele noului limbaj arhitectural, iar formele rezultate, expresia directă a unor determinante obiective.

Arhitectura se voia independentă de influenţele extra-arhitecturale şi, în primul rînd, de cele ale artelor decorative, compromise prin experienţele nereuşite de a crea un «nou stil». Era reacţia firească a avangardei arhitecturale faţă de ororile decorativiste produse în arhitectura anilor 1900 de «Art nouveau» şi variantele sale europene — Sezession, Modern Style, Jugendstil, «coup de fouet» etc.

Această frondă naivă nu putea dăinui, pentru că, întotdeauna, concepţia estetică arhitecturală a fost strîns legată de cea artistică generală a epocii, a fost o parte constitutivă a acesteia.

Unitatea de concepţie şi de formă existentă în «arhitectura modernă» a primelor decenii ale secolului s-a descompus în urma unei reacţii — pe deplin justificate — împotriva uscăciunii, monotoniei şi lipsei de căldură a marilor ansambluri arhitecturale formate din «cutii» geometrice de beton armat. Consecinţa pe plan plastic a crizei unui funcţionalism dogmatic şi rigid a fost căutarea de noi mijloace de expresie menite să «plasticizeze» arhitectura. În acest cadru, au fost create noi interferenţe cu artele plastice, s-au stabilit noi raporturi, principial diferite de cele existente în epocile artistice trecute.

În anii frămîntărilor creatoare din preajma şi de după primul război mondial — cînd se construia puţin, dar se discuta mult — plasticienii, poeţii, scriitorii, oamenii de teatru, arhitecţii au început să elaboreze în comun idei şi proiecte îndrăzneţe care aveau să deschidă drumuri noi şi fecunde.

Această activitate comună, desfăşurată într-o permanentă confruntare de concepţii, a dus la înglobarea unor idei ale mişcării artistice contemporane în însuşi modul de a gîndi arhitectura, de a înţelege desfăşurarea plastică spaţială a formelor arhitecturale. La aceasta au contribuit, alături de arhitecţi, numeroşi artişti, ca Mondrian, Theo van Doesburg, Klee, Kandinsky, Malewitch, Gabo, care, pasionaţi de arhitectură, întocmeau proiecte şi machete, încercînd să elaboreze elementele teoretice ale unei noi sinteze a artelor. Numeroase concepţii şi teorii plastice au fost astfel integrate în gîndirea arhitecturală a secolului XX, care a filtrat şi transpus în mijloacele de expresie plastică specifice arhitecturii, idei ale cubismului şi purismului, expresionismului şi constructivismului, neoplasticismului sau suprematismului.

Plină de consecinţe pentru limbajul arhitectural modern a fost ideea întrepătrunderii spaţiului interior şi a celui exterior, posibilitatea perceperii simultane, prin transparenţă, a volumelor.

Introdusă în arhitectură, ideea de spaţiu—timp a înlocuit vechea concepţie statică, a unui punct fix de perspectivă, printr-una dinamică, potrivit căreia obiectul arhitectural se desfăşoară liber în spaţiu şi trebuie descoperit într-o continuă «plimbare arhitecturală», menită să dezvăluie, din mereu alte puncte de perspectivă, noi frumuseţi plastice.

«Purismul» a geometrizat arhitectura, reducînd-o la o combinaţie de corpuri geometrice elementare, pure, pe care lumina şi umbra le pune în valoare în spaţiu.

Neoplasticismul lui Mondrian, transpus de Doesburg şi grupul De Stijl în arhitectură, a introdus culoarea şi studiul unor noi proporţii ale elementelor construcţiei.

Exemplele pot fi multiplicate.

Odată cu stabilirea unor principii directoare esenţiale în teoria arhitecturii, o epocă de realizări constructive mai importante — în special după

10. Spital — Orașul Gheorghe Gheorghiu-Dej. Arhitect — E. Machedon ș.a. Sculptura — Ion Vlad.

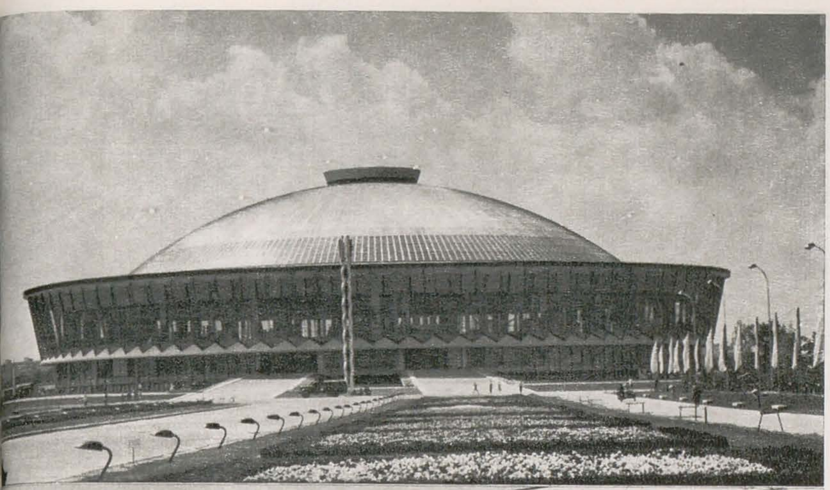
1930 — a întrerupt pentru un timp dialogul atît de fecund început, despărțind încă o dată arhitectura de artele plastice.

Artiștii au continuat să-și efectueze mai departe în ateliere micile, și uneori marile, experimente plastice. Arhitecții, proiectînd și construind sub imperiul cerințelor tehnico-economice, nu puteau apela la artiști decît sporadic și încercau să rezolve singuri toate problemele plastice ale construcției. Treptat, în arhitectura contemporană s-a ajuns la concluzia — nu întrutotul lipsită de adevăr — că ea poate și trebuie să se exprime exclusiv prin mijloace specific arhitecturale.

Pe măsură ce constrîngerile tehnicii moderne a construcției erau înlăturate și posibilitățile de expresie ale betonului armat multiplicate, arhitectul căpăta o libertate plastică din ce în ce mai mare, îmbogățindu-și arsenalul de forme spațiale. În același timp erau dezvăluite valorile plastice ale vechilor și noilor materiale de construcție și finisaj, capabile să ridice expresivitatea arhitecturii, să o facă dinamică prin contrastul de materiale, elegantă prin finisarea lor prețioasă, s-o vibreze prin textură, s-o încălzească printr-o cromatică naturală, organică. Era o necesitate obiectivă, fără de care n-ar fi fost posibilă dezvoltarea arhitecturii, deoarece eliminarea, pe de o parte, a sistemului de ordine — pe care se baza, de cinci secole, întreaga arhitectură europeană — iar pe de alta, a arsenalului ornamental, reducea arhitectura la două mijloace principale de expresie : jocul de volume sau de structuri spațiale și valoarea plastică a materialelor.

Lărgirea continuă a cîmpului de experiență pe aceste două căi a dus în practică la o mai mare libertate de creație a arhitectului, care, neîngrădit de canoane și dogme stilistice, putea rezolva fiecare problemă arhitecturală într-o gamă foarte largă de forme spațiale. Pe o asemenea cale însă, limbajul arhitectural s-a apropiat foarte mult de cel al artelor plastice, ceea ce a creat premizele pentru stabilirea unor noi relații.

Pe de altă parte, producția arhitecturală de masă — supusă unor determinante economice imperioase, intrată în angrenajul rapid al producției industriale de prefabricate — nu se putea feri totdeauna de repetarea unor elemente identice, ducînd la depersonalizare, la monotonie și oboseală vizuală. S-a evidențiat atunci faptul că eliminarea artelor plastice lipsise arhitectura de un mijloc suplimentar de emoționare; arhitectura sesiza rolul important pe care-l puteau avea artele plastice în realizarea emoției poetice, în umanizarea și încălzirea unor forme mult timp închistate într-un



11. Pavilionul Expoziţiei realizărilor economiei naţionale — Bucureşti.
Arhitecţi — prof. Ascanio Damian, Mircea Enescu ş.a.

12. Restaurantul « Brateş » din Galaţi.
Arhitect — Şt. Cocioabă.
Sculptura — Alexandru Puskas.

geometrism rigid, inexpresiv. Astfel, în producţia arhitecturală a ultimelor decenii, au început să apară frecvent, nu numai în realizări unicale, dar şi în marile ansambluri urbanistice, opere de artă plastică. Arhitectura a renunţat la atitudinea de autolimitare la propriile mijloace.

Arta recăpăta posibilitatea de a forma o unitate plastică organică cu arhitectura, printr-un proces comun de creaţie. Fără să-şi piardă caracterul specific, modalitatea de expresie estetică diferită de a arhitecturii, ea putea realiza fie o legare intimă — pînă la contopire — cu arhitectura, fie o prelungire în spaţiul înconjurător a valorilor plastice generate de arhitectură.

Iată, pe scurt, drumul parcurs în această jumătate de secol de arhitectură şi raporturile sale consecutive cu artele plastice. Esenţială în această evoluţie ni se pare a fi reluarea dialogului între artele plastice şi arhitectură, după lungi căutări şi eforturi de clarificare a fiecărui domeniu.

★

Vastul program de arhitectură şi urbanism desfăşurat în ţara noastră a creat condiţiile necesare pentru realizarea unei noi sinteze a artelor, pentru dialogul între arhitectură şi plastică. Un dialog implică însă folosirea unui limbaj comun. Acest limbaj trebuie abia făurit, deoarece îndelungata evoluţie independentă sau divergentă a celor două activităţi, lipsa de experienţă comună, a diferenţiat foarte mult modurile de gîndire.

Problema principală este de a sesiza raporturile reale dintre cele două domenii, de a înţelege specificul fiecăruia, de a-i aprecia cu obiectivitate rolul şi limitele naturale.

Arhitectul delimitează un spaţiu în care trebuie să se desfăşoare un anumit proces de viaţă, potrivit unor cerinţe funcţionale, tehnice, economice, cu caracter obiectiv şi de mare importanţă socială. În epoca noastră, arhitectura a trecut de la amenajarea spaţiului interior — preponderentă în trecut — la amenajarea spaţiului exterior. Domeniul arhitecturii a devenit astfel extrem de vast. Remodelarea contemporană a spaţiului cuprinde azi nu numai locuinţa şi oraşul, ci întregul teritoriu naţional, care trebuie ordonat, sistematizat, construit după o concepţie unitară atotcuprinzătoare, concepţie care include în mod firesc şi o componentă estetică.

În complexul urban, fiecare element constructiv trebuie să fie frumos: blocul de locuinţe şi vitrinele magazinelor, clădirile administrative şi statuile, complexele comerciale şi firmele lor, stîlpii de lumină şi panourile de publicitate, chioşcurile de ziare şi grilajele ce înconjoară scuarurile.

Aceste obiecte nu au însă aceeaşi importanţă în ansamblu: ele cer « artă » într-o pondere diferită, care trebuie să dicteze o gradare a efortului plastic, o atentă echilibrare a mijloacelor şi efectelor, potrivit cu rolul, funcţiunea, poziţia şi importanţa obiectului respectiv.

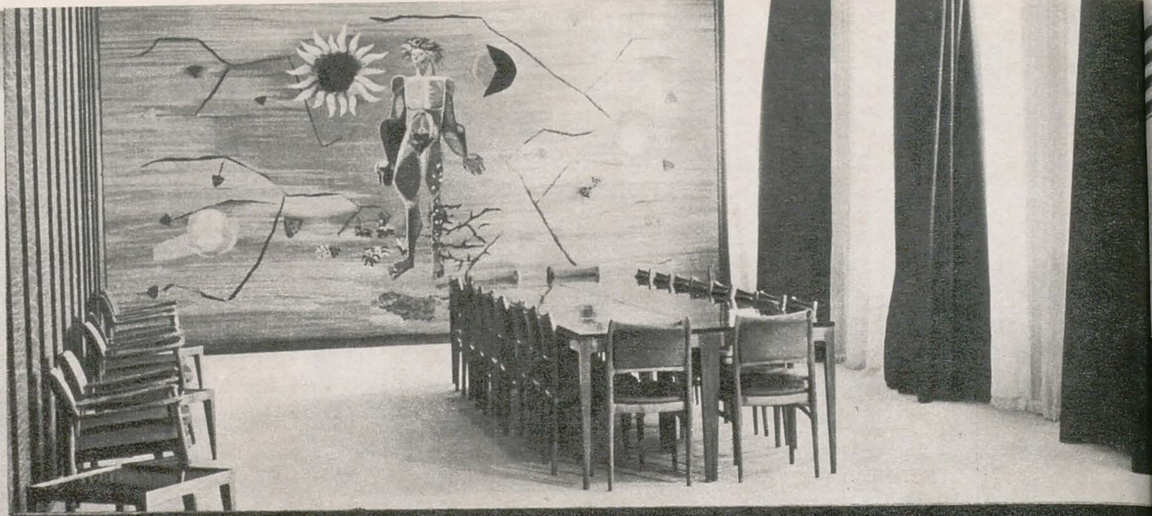
Devine necesară, deci, o viziune estetică de ansamblu pentru a pune ordine, a doza efectele şi a concentra valorile plastice majore în anumite puncte de interes, astfel încît atenţia privitorului să fie pregătită şi îndreptată gradat spre obiectivul plastic principal, iar nu risipită înainte de vreme.

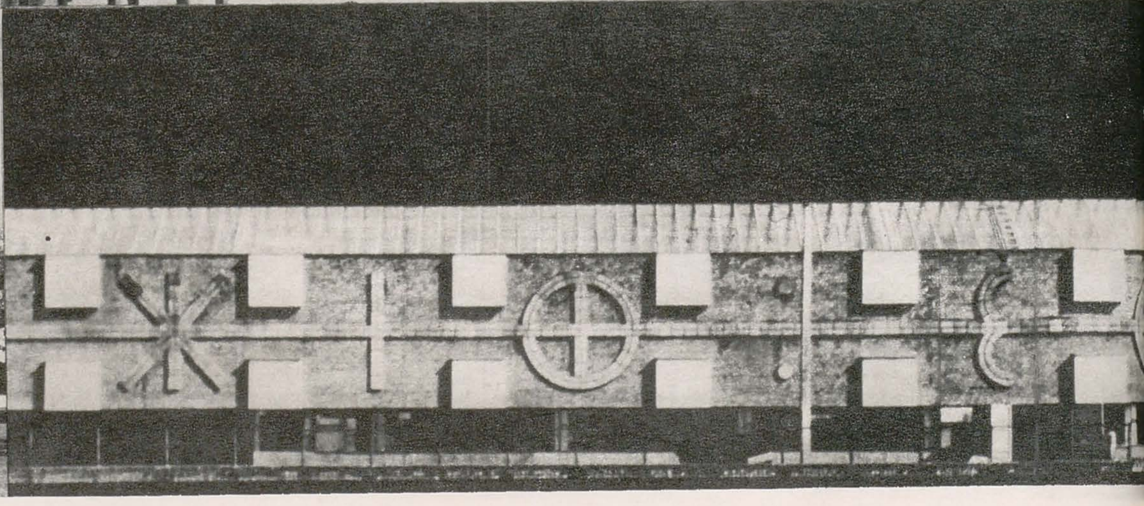
În faţa artelor se pun probleme de compoziţie plastică de ansamblu, de culoare, lumină, structură materială. Capătă o deosebită importanţă modul de amplasare a lucrărilor, scara lor, raporturile cu arhitectura, poziţia faţă de privitor şi distanţa de la care sînt privite, stăpînirea efectelor de perspectivă, raporturile cu mediul natural şi cu cel urban, cu strada şi circulaţia, cu vegetaţia şi relieful înconjurător, cu intensitatea şi felul în care variază lumina solară etc. Multe din acestea nu constituie probleme noi, dar au fost uitate de-a lungul timpului.

Experienţa ultimilor ani a evidenţiat din această cauză inadvertenţe stilistice, neconcordanţe de limbaj plastic. E urmarea firească a lipsei îndelungate de colaborare în procesul de creaţie, care nu poate fi remediată decît prin clarificarea teoretică şi prin stabilirea unor principii directoare efectiv aplicate.

S-a observat adesea o lipsă de concordanţă între viziunea artistului şi realitate. Gîndite exclusiv în atelier, după o rapidă documentare pe teren, concepute ca pictură sau grafică de şevalet, modelate sub o lumină egală, unele lucrări plastice au căpătat — după mărire şi punere în operă — alte valori decît cele scontate, raporturi noi cu arhitectura şi mediul ambiant care nu au fost prevăzute.

Pare un adevăr elementar faptul că lucrările de artă plastică trebuie gîndite la scara arhitecturii, în spaţiul şi sub lumina în care vor sta, proiectate





13 14/15

Exemple din arhitectura românească a ultimului deceniu. Tendinţele de « plasticizare » şi individualizare a arhitecturii, evidente în ultimul timp, fac în unele cazuri inutilă intervenţia artelor plastice. Alteori, integrarea formelor plastice în cadrul general arhitectural reprezintă o ridicare a valorii expresive a întregului.

13. Hotelul « Europa » din Eforie-Nord. Arhitecţi — Cezar Lăzărescu, Dinu Gheorghiu ş.a.
14. Hotelul « Ceahlăul » din Piatra Neamţ, sala de recepţie — banchete. Arhitect — Alexandru Iotzu. Tapiseria — proiect de Ion Nicodim, realizare Ariana Nicodim şi Gheorghe Spiridon.
15. Fabrica de mobilă din Sighetul Marmaţiei. Arhitectura şi decoraţia — arhitect Trică Ciocârdel.

pe cer sau pe vegetaţie, armonizate cu cromatica ambiantă, cu materialele din care se realizează construcţia. În practică însă el este adeseori omis.

Astfel, unele compoziţii gîndite în atelier doar în proiecţie ortogonală, au fost executate la scară mare şi aşezate pe panouri de 10—12 m înălţime; privite de la 1,70 m — înălţimea ochiului — ele apar deformate.

Pavimentul unei pieţe urbane de 50 m lăţime — piaţa Unirii din Iaşi — a fost proiectat în atelier, tot ortogonal, — şi apoi transpus la scară mare, pe orizontală. Privit de trecători oblic şi de la aceeaşi înălţime de 1,70 m, el şi-a pierdut înţelesul compoziţional; nimeni nu poate recompune imaginea de ansamblu gîndită de autor, iar efectele de perspectivă — esenţiale în cazul acesta — nu au fost studiate.

La Mangalia, la Casa de cultură, a fost realizat un mare mozaic al cărui efect plastic a fost mult micşorat sub puternica lumină solară a litoralului.

În artă, simţul măsurii e de nepreţuit. Fiecare element plastic trebuie să stea într-un anumit raport cu suportul său arhitectural. O sculptură miniaturală pe un zid imens, un basorelief puternic pe un perete firav, o frescă acoperind în întregime o suprafaţă constitue uneori erori ce răstoarnă echilibrul compoziţiei arhitecturale. Dar în arhitectură, un zid reprezintă deseori un *plin*, pe al cărui efect de ansamblu s-a contat ca masă, material, culoare. Acest efect poate fi suprimat prin acoperirea sa integrală cu o compoziţie — ca în cazul unora din şcolile bucureştene decorate în ultimii ani — sau poate fi amplificat de un singur element plastic, bine proporţionat, care să-l vibreze şi să-i dea sensibilitate, cum este, de exemplu, sculptura amplasată pe faţada spitalului din Oraşul Gheorghe Gheorghiu-Dej.

Fără îndoială, un *plin* poate fi realmente suportul unei vaste compoziţii, dacă acest lucru a fost gîndit de la început şi ansamblul arhitectural contează pe un astfel de efect. În această modalitate plastică a fost realizat volumul bibliotecii universităţii din Mexico, un exemplu binecunoscut de sinteză

16. Complex comercial în cartierul « Steagul Roşu », Braşov. Arhitect — N. Niculin.

contemporană a artelor. Totul depinde de existenţa unei concepţii iniţiale clare. Plastica trebuie să corespundă caracterului obiectului pe care stă, să nu intre în conflict cu acesta. Funcţia, rolul clădirii în ansamblu, valoarea sa plastică trebuie bine analizate înainte de a compune decoraţia adecvată. Abuzul de artă monumentală micşorează emoţia, demonetizează intenţiile creatorilor. Nu toate obiectele arhitecturale cer artă monumentală; unele necesită doar elemente decorative, care să le dea o vibraţie de culoare, un joc de umbre; altele, un simbol care să le personalizeze, un semn graţios de recunoaştere; altora, în sfîrşit, le ajunge un simplu panou de piatră brută sau ceramică, care adesea poate fi mai expresiv decît o pictură mediocră.

În condiţiile producţiei arhitecturale de masă, ale realizării unui imens volum de clădiri de locuit constituind majoritatea construcţiilor urbane, rolul artelor decorative creşte foarte mult, artele monumentale fiind rezervate prin definiţie unor construcţii unicale, de importanţă socială deosebită. Fără a face o delimitare rigidă a celor două domenii — monumentalul nu constituie doar o calitate exclusivă a unor arte zise « monumentale » — programul de decoraţie urbană trebuie să precizeze de la început poziţia, ponderea şi rolul artei monumentale într-un ansamblu, lăsînd în rest o deplină libertate fanteziei decoratorului.

Artele decorative au un vast cîmp de activitate în ansamblul arhitectural urban. Ele trebuie să înlocuiască tendinţele simpliste, ilustrative — tinzînd să acopere toţi pereţii liberi cu elemente simbolice sărăcite şi uzate prin repetiţie — cu o adevărată concepţie plastică de ansamblu, menită să mărească valoarea expresivă a obiectelor, să dozeze cu pricepere şi fantezie elementele decorative pentru a realiza un frumos neostentativ, o legătură firească între om şi volumele arhitecturale puternice, geometrice, care închid şi delimitează spaţiul urban.

În sfîrşit, după cum am mai spus, în cadrul unui ansamblu trebuie să existe o idee plastică directoare, o dozare şi o concentrare a efectelor. Răspîndirea uniformă a unor elemente de plastică oboseşte şi diluează emoţia. E cazul numeroaselor statui de pe litoral, dispuse cam la întîmplare, neacordate — nici ca scară, nici ca stil — cu arhitectura, a căror valoare plastică de ansamblu e îndoielnică.

★

Cîteva adevăruri elementare au rezultat din experienţele de pînă acum: rolul coordonator al arhitectului care are vederea de ansamblu asupra întregii lucrări, dar care trebuie să situeze artistul pe plan de egalitate, nu de simplu consilier; necesitatea colaborării chiar din momentul elaborării partiului arhitectural; întocmirea unui plan monumental decorativ de ansamblu, care să prevadă obiectele necesare, să le armonizeze cu programul de arhitectură.

Este deci necesară existenţa unui vast *program*, similar programului care dirijează arhitectura şi urbanismul.

Existenţa unui program de arhitectură şi urbanism şi a unui program de plastică, bine precizate, va ridica probleme de coordonare. Corelarea programului arhitectural şi urbanistic cu un program de artă plastică ar permite eşalonarea lucrărilor chiar pe o perioadă mai îndelungată, problema principală fiind cea a unei *creaţii colective* care să elaboreze concomitent cu proiectarea arhitecturală, rezolvările plastice — monumentale şi decorative — necesare.

Hotărîtoare pentru transpunerea în viaţă a acestei creaţii colective este găsirea formelor organizatorice care să permită efectiv această colaborare în cadrul institutelor de proiectare, dînd posibilitate artistului plastic ca în momentele importante ale definitivării proiectului arhitectural să-şi poată spune cuvîntul pe baza unei soluţii plastice născută şi dezvoltată odată cu arhitectura.

O soluţie a acestei probleme ar putea fi stabilirea concomitentă a valorii investiţiei arhitecturale şi a celei destinate lucrărilor de artă plastică, ceea ce ar permite angajarea de la început a forţelor plastice necesare, desfăşurarea simultană, într-un cadru organizat, a creaţiei arhitecturale şi artistice.

În acest mod s-ar putea concentra şi organiza eforturile, astăzi încă risipite, ale multor artişti plastici, deschizînd perspective largi pentru ridicarea valorii estetice a cadrului nostru urban.

GEORGE OPRESCU LA 85 DE ANI

TEODORA VOINESCU

Aniversarea a 85 de ani de la naşterea profesorului academician George Oprescu este prilejul unei ample priviri retrospective, de mai bine de o jumătate de veac, asupra vieţii artistice româneşti. În îndelungata sa carieră universitară, el a format cîteva generaţii de istorici de artă, iar prin activitatea sa de critic şi de director de muzeu a contribuit la dezvoltarea gustului public. Figura profesorului, care, în jurul anilor 1930, îşi deschidea cursurile la Universitatea din Bucureşti, s-a impus curînd în domeniul cercetării artei, printr-o metodă de lucru investită cu o vădită pondere ştiinţifică.

În perioada dintre cele două războaie, profesorul George Oprescu a jucat cu autoritate şi competenţă rolul unui mentor eficient şi avizat. Relevînd valorile reale ale generaţiei de artişti atunci în plină afirmare – Gheorghe Petraşcu, Th. Pallady, Tonitza, J. Al. Steriadi, Ion Jalea şi alţii — el a urmărit în acelaşi timp promovarea tinerelor talente ce-şi căutau încă mijloacele de realizare, semnalîndu-le prezenţa atît în expoziţiile Saloanelor Oficiale, cît şi în cele individuale. Înţelegerea superioară a misiunii sociale a criticului—de care a dat dovadă profesorul George Oprescu — l-a ajutat să continue să călăuzească pînă în zilele noastre publicul, în recunoaşterea valorilor artistice şi preţuirea operelor de artă.

Colindînd marile muzee de artă din lume — el însuşi un pasionat colecţionar — profesorul George Oprescu îşi formase o concepţie justă asupra rolului ce le revine acestora în educarea gustului public. De numele său se leagă astfel şi începuturile activităţii în domeniul muzeografiei în ţara noastră, în care el a folosit toată vasta sa experienţă de organizator şi specialist, mai ales în perioada în care a condus Galeria de artă universală din Muzeul Republicii.

Munca ştiinţifică desfăşurată în cadrul Institutului de istoria artei al Academiei — în fruntea căruia se află încă de la înfiinţare (1949) — întregeşte însemnata contribuţie a profesorului la istoriografia românească de artă, lăsînd să se contureze cele două trăsături fundamentale din cariera sa: pe de o parte, adînca preţuire a artei româneşti, iar pe de alta, permanenta sa dorinţă de a o valorifica pe plan naţional şi european. Înţelegînd gravitatea lipsei publicaţiilor de specialitate, el a adus în acest domeniu o apreciabilă contribuţie, atît prin studiile sale analitice, cît şi prin lucrările de sinteză. Folosind o temeinică metodă istorică, George Oprescu şi-a început activitatea cu cercetări în muzee, colecţii, biblioteci, ceea ce i-a dat prilejul să deschidă — prin studii cu caracter monografic şi cataloage de opere de toate genurile — drumul spre o adevărată culegere de preţioase documente de istoria artei. Munca sa asiduă de pionierat, asociată cu cea de animator, l-au dus la elaborarea unor lucrări mai ample, dintre care « Pictura românească în secolul al XIX-lea » şi « Sculptura statuară românească » reprezintă primele sinteze asupra evoluţiei artei noastre moderne. Înţelegînd rolul pe care desenul sub diferitele lui forme, ca şi gravura de altfel, îl deţin în activitatea artistică românească, el a elaborat şi prima sinteză asupra graficii româneşti în veacul al XIX-lea, consacrînd numeroase studii tocmai acestui aspect din operele unor artişti ca Grigorescu, Ştefan Popescu, J. Al. Steriadi desenatori şi Gabriel Popescu gravor. Iniţiator şi colaborator activ la editarea unor colecţii consacrate maeştrilor artei româneşti, el şi-a legat numele de publicarea a numeroase albume şi mici monografii de artişti contemporani, făcîndu-i cunoscuţi nu numai la noi, dar şi peste hotare. Interesat în aceeaşi măsură şi de creaţiile artei populare, tot el este acela care a scris « L'art du paysan roumain », o cuprinzătoare expunere asupra operelor ieşite din mediul ţărănesc. Nu trebuie uitat că preocupările sale s-au îndreptat, încă de la începutul carierei sale — după cum o dovedeşte monografia asupra lui Géricault—şi spre cercetarea artei universale. Aceasta i-a permis redactarea pe baza unei informaţii generale, a unui manual de istoria artei la îndemîna marelui public. Dorinţa de a populariza operele reprezentative ale patrimoniului naţional apare şi în introducerile cu care însoţeşte cataloagele şi albumele, dintre care menţionăm pe cel închinat picturilor exterioare ale bisericilor din Moldova, editat de UNESCO, ca şi lucrarea sa asupra « Bisericilor cetăţi ale saşilor din Ardeal ».

La vîrsta de 85 de ani, academicianul George Oprescu îşi desăvîrşeşte zi de zi, cu remarcabila sa vigoare intelectuală, opera de istoric de artă.

O dată mai mult, ne putem astăzi da seama că George Oprescu – istoricul, profesorul, criticul — a urmat consecvent linia de conduită pe care, aşa cum scria acum cîteva decenii, şi-a ales-o de la bun început: «. . . . mi-am impus obligaţia de a fi în aprecierile mele nepărtinitor, de a căuta să înţeleg înainte de a aproba sau desaproba, de a nu trece niciodată cu vederea la un artist dezinteresarea, munca onestă şi pasiunea pentru arta adevărată».

G. D. ANGHEL: G. Oprescu — bronz

MARGINALII LA BIENALA DE PICTURĂ ŞI SCULPTURĂ 1966

o conversaţie cu Ion Frunzetti

Întrebare: Ce ne puteţi spune în legătură cu bienala de pictură şi sculptură 1966?

Răspuns: Bienala de pictură şi sculptură este, pe cîte am impresia, o expoziţie reuşită. Ca să fie reuşită, o expoziţie colectivă trebuie de obicei să întrunească un număr de calităţi, adeseori contradictorii. Aşa, de pildă, i se cere să fie unitară. I se mai cere să fie şi variată. E greu să fie şi într-un fel şi în celălalt? S-ar părea. Dar expoziţia actuală reuşeşte să aibă unitate în varietate.

Întrebare: E o locuţiune folosită pentru opera de artă, căreia unificarea varietăţii de elemente i-o aduce dominanta sentimentului şi ideii centrale. Dar cum se poate ea aplica la o întreagă expoziţie?

Răspuns: Bienala 1966 este foarte bogată în direcţii stilistice diverse. În acelaşi timp însă, respiraţia profundă a uneia şi aceleiaşi culturi naţionale se resimte în stilurile diverse, şi aceasta le dă unitate.

Întrebare: Sînt oare stilurile din această expoziţie de o variaţie chiar atît de vădită încît să-i facem un *merit* din unitatea realizată împotriva acestei varietăţi?

Răspuns: Avem în expoziţie cazuri tipice, de natură să asigure privitorul atent că nici una din direcţiile artei moderne n-a fost nesocotită. Artişti de toate generaţiile, de la maeştrii vîrstnici pînă la proaspeţii absolvenţi şi la tinerii afirmaţi din rîndurile mişcării de amatori, participă cu opere diverse ca inspiraţie şi expresie. Coexistă, am zice, modalităţi artistice de toate tipurile, mai vechi sau mai noi.

Întrebare: Chiar toate? De exemplu « opere deschise », happening?

Răspuns: Nu am întîlnit. Artiştii noştri, cînd sînt împinşi de curiozitatea lor firească, de adevăraţi artişti, să caute, nu pierd măsura, care e una din calităţile poporului român. Arta happening-ului, opera « deschisă », la care să colaboreze privitorul după plac, asamblîndu-i elementele, trece de limitele artelor plastice, devine spectacol. Bienala e de plastică . . .

Întrebare: Dar despre felul cum e înţeles realismul, ce ne puteţi spune?

Răspuns: Înţeles suplu, nu e decît realism în expoziţie. Adică nu există operă care să nu plece de la realitatea concretă, să nu o ia drept model, să nu o interpreteze. Dragostea de concretul realităţii caracterizează în genere plastica, artă a vizualităţii . . .

Întrebare: Consideraţi expoziţia din 1966 superioară celor trecute? Sau mai prejos de ele?

Răspuns: Media nivelului e mai ridicată. Dar luate una cîte una, puţine opere sînt de o foarte înaltă calitate artistică. Numărul celor de calitate medie e foarte mare, şi acest fapt nu e prea îmbucurător, chiar dacă anul acesta calitatea medie e mai sus ceva decît în alţi ani! S-a ridicat nivelul general, dar s-au nivelat vîrfurile!

Întrebare: Puteţi face preciziuni? Şi eventual explica fenomenul?

Răspuns: S-ar fi dorit afirmarea mai categorică a celor cîteva zeci de mari talente pe care s-a mizat de ani încoace: Brăduţ Covaliu, Ion Pacea, Ion Gheorghiu, Ion Biţan, Virgil Almăşanu, Ion Sălişteanu, Gheorghe Iacob, Florin Niculiu, Paul Gherasim, Vladimir Şetran, Vasile Grigore, Vincenţiu Grigorescu, Octav Grigorescu etc. etc. Nici unul, însă, din cei citaţi (şi dintre « tinerii sub 50 de ani » nici doi—trei) nu e mai sus anul acesta decît erau. Nu găsesc o explicaţie.

Întrebare: Ceea ce ne spuneţi reprezintă opinia unui critic, sau vorbiţi din unghiul de vedere al vizitatorului?

Răspuns: Criticul nu e nici el decît un om din public. De altfel, adevăratul critic e publicul. Eu sînt « o voce ». Atît. (Ca în indicaţiile de regie din textul pieselor de teatru). Fireşte, ca om de artă din ţara asta, de aici şi de acum, nu pot aplauda o artă fără adresă, fără ecou în mase, fără punţi de comunicare şi fără mesaj. Dar, cum nu vream temă fără artă altădată, nu vreau nici azi figurativism fără noimă, doar de dragul de a fabrica imagini, mute şi neînţelese cu toată claritatea lor figurală.

Cred că artiştii noştri, aceia dintre ei care s-au deghizat peste noapte în abstracţi, fără să fi pătruns mai departe de epiderma abstractismului, fără să-i ştie filozofia implicată în forme şi fără să o fi bănuit chiar, sînt pe drum bun renunţînd la « modă ».

Arta noastră contemporană e pornită din dragoste de om, de natură şi de societatea în care trăim. Ea nu se poate mima. Se trăieşte sincer.

Dacă e firesc ca artiştii să caute, e firesc şi ca ei să găsească. Sînt de temut soluţiile găsite de-a gata, fără căutări, cum sînt de temut şi de ocolit căutările ce n-au drept scop să găsească vreodată ceva.

Întrebare: Cum vi se pare sculptura?

Răspuns: În mare progres. Un salt remarcabil. Dar tot ca medie de nivel. Nu pot cita nici o operă de mare artist superioară operelor lui de altădată.

Întrebare: Şi aici, variaţie?

Răspuns: Bineînţeles, în limitele cîtorva tendinţe vizibile. Vedi Moore poi mori, aş zice că le-a intrat unora în cap să schimbe locuţiunea hazlie a napolitanilor. Oricum, o seamă din sculptori au descoperit tensiunea maselor şi golurilor, încep să se preocupe de spaţiul tensional negativ, pe care îl opun volumului, spaţiului pozitiv. Golul nu mai înseamnă doar pauză, începe să însemne, între plinuri, potenţial energetic care să le concureze.

Dar există, la sculptori, azi, o primejdie: a obiectului de serie, a mobilei şi bîrnei ca atare, a bolovanului brut . . . Mai vorbim despre asta, cînd vom analiza expoziţia.

Este, ca să închei, un an de recapitulări. Ce facem, e mai bine făcut decît ce făceam, în general vorbind. Rău că doar puţine opere sînt, cum cerea Tonitza, « capătul unei serii istorice progresive ».

RETROSPECTIVA NICOLAE DĂRĂSCU

Acad. VICTOR EFTIMIU

Expoziția retrospectivă este confruntarea cu opera unei vieți întregi, desfășurarea panoramică a unei activități, procesiunea etapelor, progresul realizat cu anii, mersul ascendent al căutării și găsirii originalității, făurirea sigiliului personal, într-un cuvînt, cristalizarea definitivă. E momentul solemn al împăcării artistului cu propriu-i destin. Această supremă verificare și satisfacție, Dărăscu n-a cunoscut-o.

E poate și vina lui. N-a știut să-și gospodărească talentul, opera. Către sfîrșitul vieții, își pierduse sănătatea.

NICOLAE DĂRĂSCU: Cimitir tătărăsc — ulei

1

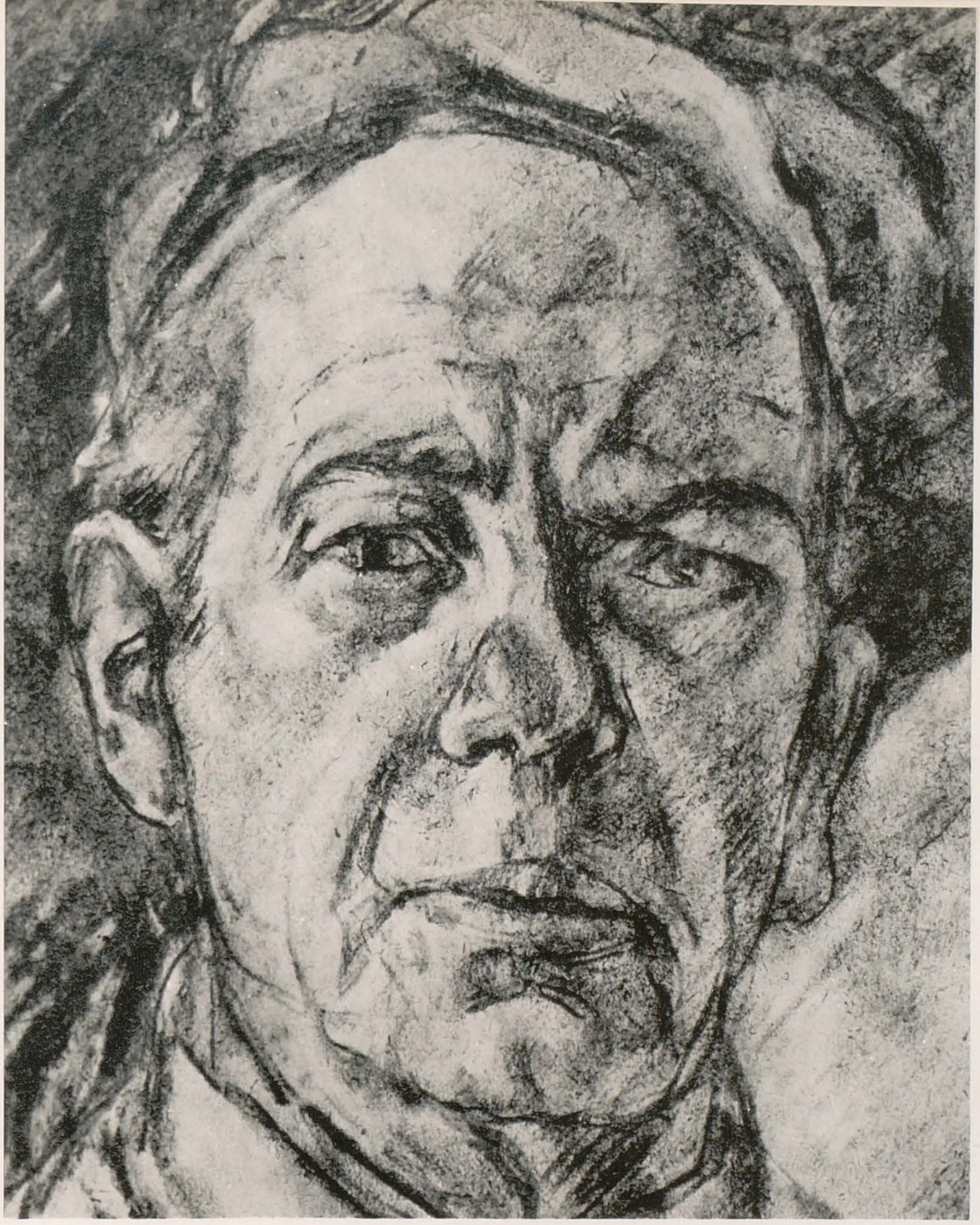
2

1. NICOLAE DĂRĂSCU: Peisaj din Argeş — ulei

2. NICOLAE DĂRĂSCU: Dimineaţa la Chioggia — ulei

3. NICOLAE DĂRĂSCU: Autoportret — cărbune

4. NICOLAE DĂRĂSCU: Peisaj din sudul Franţei — acuarelă



3

4

Ca orice greu bolnav, care crede că nu mai are decît un hop de trecut şi se va face bine, el amîna, în aşteptarea unei totale însănătoşiri, inaugurarea expoziţiei. Întîrzia să dea indicaţia locului unde s-ar afla unele pînze — case particulare, instituţii publice sau galerii de artă.

Şi iată, nu i-a fost şi nu ne-a fost dat pînă acum să-i vedem adunate la un loc, măcar o parte din tablourile sale cele mai reprezentative.

Ar fi contemplat Dărăscu, împreună cu noi, dacă nu totalitatea, dacă nu majoritatea pînzelor sale, măcar o parte din ele, căci opera finală, opera capitală s-a pierdut pentru totdeauna, înainte ca miile de ochi şi de suflete ale iubitorilor de artă s-o fi mîngîiat, înainte ca personalitatea marelui dispărut să se fi imprimat definitiv în spiritul contemporanilor şi să fi primit meritata consacrare.

Cu pictorul acesta s-a petrecut o tragedie. A fost lovit. De trei ori, în decursul vieţii, i-au fost distruse lucrările.

Descurajat de pierderea atelierului din strada Enei, unde acumulase roadele unei activităţi de maturitate, Dărăscu a pierdut elanul creator şi n-a mai putut lucra aşa cum ar fi vrut el însuşi, cum am fi vrut noi, prietenii şi admiratorii săi.

Admirabil colorist, nu se bucura de reputaţia unui desenator.

Numit profesor la şcoala de belle-arte, Nicolae Dărăscu avea sarcina să-şi înveţe elevii a desena şi a realizat miracolul de a reînvăţa el însuşi desenul, predîndu-l altora şi trecîndu-l pe primul plan al preocupărilor sale.

Pînă atunci, asemeni marelui său înaintaş — Th. Pallady, cu care avea atîtea afinităţi lirice, — el nu excelase în redarea omului. Peisajul viu, florile şi apele, lumina roşcată a soarelui mediteranean, soarele alb al Dobrogei

erau, în exuberanța lor, mai aproape de viziunea lui generoasă decît liniile și curbele ferme.

Mai tîrziu, însă, el a căutat să se întreacă și s-a întrecut, pictînd, în faza finală, numai chipuri și grupări animate.

Pînzele acestea, realizate între anii 1940 și 1944, reprezentau compoziții vaste, grupuri și chipuri omenești în atitudini varii, pline de viață și de realism. Printre panourile arse de bombardamentul care i-a măcinat atelierul din strada Enei era și un grandios *Carnaval la Veneția*, o procesiune de femei mascate, arlechini și colombine, bărbați zvelți, în costumul romantic al lui Alfred de Musset, o pagină elocventă, o lucrare vrednică de orice muzeu. Nici măcar scrum și cenușă n-au mai rămas din această melodioasă fantasmagorie! . . .

★

N. Dărăscu face parte din generația care a urmat lui Ștefan Luchian.

Cele două mari făgăduieli, prin 1910, au fost Ressu și Dărăscu. Nu rosteai numele unuia, fără să-l asociezi pe al celuilalt.

Ressu, cel mai de seamă desenator al nostru, realistul viguros, profesorul de mai tîrziu al atîtor generații. Dărăscu, un exuberant colorist. Buni prieteni, rămași prieteni pînă-n ultimele clipe, ei au mers mînă-n mînă, urmăriți de atenția, de simpatia, de admirația mereu sporită a criticilor și a publicului. Poate că Ressu mai mult, Dărăscu mai puțin. Mai puțin cunoscut. Nu prea era sociabil. Ca și Pallady, cam ursuz din fire. În intimitate, însă, amîndoi, el și Pallady, erau plini de vervă, fermecători.

Citea mult. Literatura îl pasiona. M-a făcut atent odată cît era de preocupat Balzac de pictură, ce viziune justă a aspectelor plastice avea marele romancier. Această remarcă personală a lui Dărăscu n-am întîlnit-o la niciunul dintre comentatorii lui Balzac.

Mai boem, mai puțin organizat decît Jean Steriadi și chiar decît Ressu, veșnic neliniștit, chinuit de nostalgia zărilor marine, pictorul acesta visa necontenit plecări pe limanuri însorite.

Își construia singur bărci mari, cu pînze, pe care le conducea în largul Mării Negre, al Adriaticei, al Mediteranei franceze.

O mare parte din vină în tragedia lui Dărăscu o port eu însumi. Un gînd pios, (acela de a-i aduna într-un mănunchi operele de seamă și a le dărui, în bloc, posterității), mai puțin egoismul, exclusivitatea, gelozia, rapacitatea colecționarului (toți sîntem trecători!), m-au îndemnat, în două rînduri, să scot din atelierul lui Dărăscu tablourile încă umede și să le duc la mine acasă.

Asemeni ilustrului lor precursor, N. Grigorescu, Ressu și Dărăscu au fost nevoiți să-și irosească talentul reproducînd, trăgînd copii, la infinit. Nu e vina lor. Tineri zugravi săraci, într-o societate indiferentă, compusă din burghezi pseudo-snobi — nu erau nici măcar snobi! — afaceriști, pentru care achiziția unui tablou însemna un « plasament », acest plasament vizînd numai artiști consacrați, indiferent de valoarea operei, care putea fi de mîna a treia, dar însemna o semnătură, Dărăscu și Ressu vindeau pe 30—40 lei o lucrare de mîna-ntîi, o copiau de mai multe ori.

Pastelurile și desenele care mi-au ars erau din faza Franței sudice, incursiuni în străzile sordide și casele rău famate ale Marsiliei, alternînd cu fragede marine colorate, vegetații exotice, tremurări de ape și de azur.

Bombele incendiare naziste, aruncate după 23 August 1944, asupra unui oraș fără apărare, au distrus și locuința mea de lîngă Cișmigiu, unde adăposteam, printre alte picturi, multe zeci de uleiuri ale lui Dărăscu și peste patruzeci de tablouri ale lui Ressu, necunoscute, nereproduse încă. Dacă nu le-ași fi « confiscat », și aceste lucrări — cele mai valoroase ale lui Dărăscu, din epoca lui cea mai fericită — ar fi trăit și azi. Ca și cele care au ars în atelierul său din strada Enei, tablourile care îi împodobeau locuința erau compoziții de proporții vaste, inedite, exemplare unice, pierdute pentru totdeauna! Cele cincisprezece pînze de Dărăscu, pe care le mai am, sînt achiziționate după 23 August 1944.

Vegetații luxuriante ale începutului de toamnă, coperișe de bazilici, peisaje marine din Chioggia, unde apele vii își împletesc albastrul cu răsfrîngerile aprinse ale caselor de la țărm, — Venețiile lui Dărăscu sînt mai ușoare, mai luminoase, mai colorate, mai într-aripate decît viziunile severe, dense, oarecum metalice, ale lui Petrașcu.

L-am văzut odată pe Șirato extaziat în fața unei marine de Dărăscu. O uliță lichidă, din Chioggia.

— Cît e de densă apa aceasta, în imaterialitatea ei! E ușoară, fără să fie clăbuc, e grea, fără să fie opacă! — spunea Șirato, acest om ciudat, pictor original, excelent camarad, judecător cald, dar imparțial, al celorlalți.

Priveliștile italiene, surori cu peisajul coastei de sud a Franței, ocupă locul cel mai de seamă în pictura lui Dărăscu.

Ele stau fața-n față și se înfruntă cu alte viziuni marine, de pe alte țărmuri, ale aceluiași colorist alegru, vibrant: Dobrogea sudică, cu soarele ei torid pe aridități de calcar, pe vegetații prăfuite, în apele cenușii de atîta lumină.

. . . Flori pline de sevă — pe cît de spiritualizate sînt ale lui Pallady. O piață din Curtea de Argeș, în care Dărăscu apare purificat de orice înrîurire. Incandescente explozii solare, alături de fanto-

matice corăbii, cu pînzele muiate-n brumă. Interior de curte italiană: o fereastră deschisă pe o perdea de verdeață, toate nuanțele de verde, fără obsesia roșcatului și albastrului care-i domină restul operei. Iată și femeia mascată, în rochia de bal, volanuri peste volanuri liliachii, pe un fond întunecat, care s-a întunecat și mai mult, cu trecerea anilor: vopselele din care e întruchipată această mască, aduse prin 1920 de la Sibiu, erau otrăvite cu bitum. Noaptea lor nefastă a copleșit multe lucrări ale pictorilor noștri, executate imediat după primul război mondial.

Iată și acea faimoasă *Piață a Teatrului Național*, văzută pe ploaie, din mansarda pictorului, peste drum de actualul palat al telefoanelor. Case vechi, oameni cu umbrelele deschise, trăsuri cu cai, — viziunea unui colț al Bucureștilor de odinioară. Solicitat de amatori, acest peisaj, Dărăscu l-a multiplicat la infinit, în diverse mărimi.

★

Evocări... evocări...

O piață din Bazargic, cu biserică bulgărească, în fund. O femeie în primul plan, învelită în cearceafuri — albastru de cobalt, — negustori în șalvari, coșuri cu fructe, vibrații roșcate.

Turnul subțire al unei moschei, dominînd căsuțe revărsate pe dîmburi jerpelite...

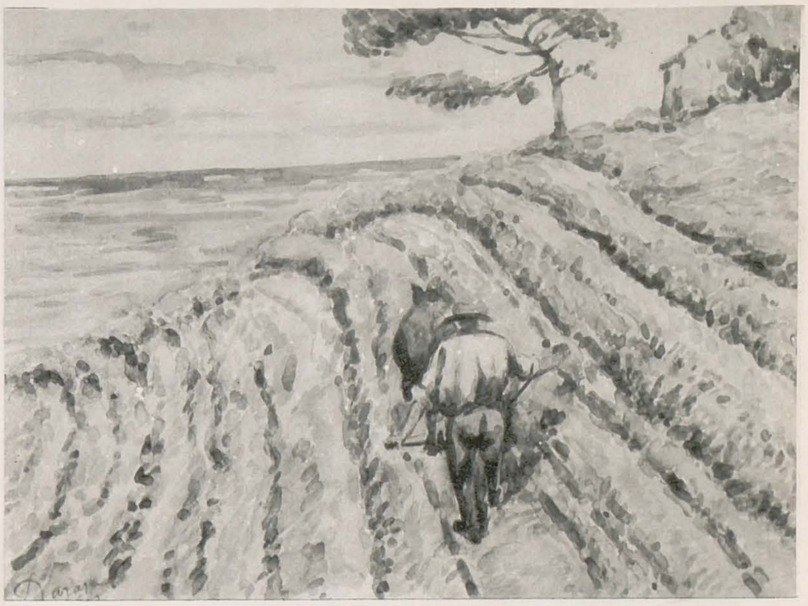
Un cort cu țigani turci.

Tătari bătrîni, în jurul unei mese de cafenea...

Un mare temperament. Un poet vibrant. Un posedat.

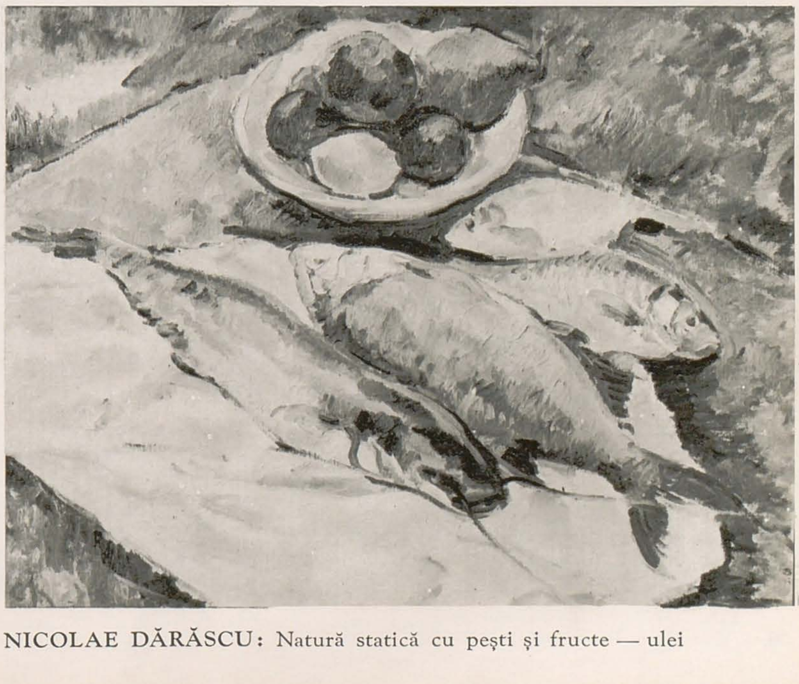
Dărăscu a făcut pictură din toate fibrele făpturii sale, așa cum Enescu făcea muzică.

Să adunăm cît se va mai putea aduna din avuțiile acestui fiu risipitor. Să adunăm pentru noi și pentru cei de mîine. Va fi o revelație.



NICOLAE DĂRĂSCU: La munca cîmpului — acuarelă

NICOLAE DĂRĂSCU: Calea Victoriei sub ploaie — ulei



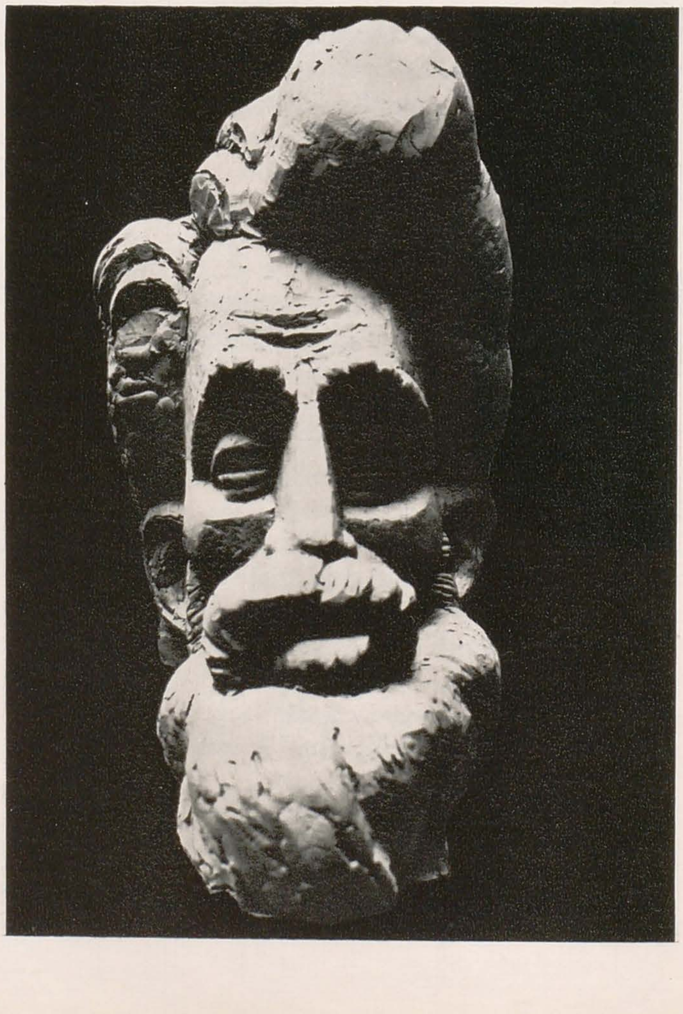
NICOLAE DĂRĂSCU: Natură statică cu pești și fructe — ulei

ROMUL LADEA

RAUL ŞORBAN

ROMUL LADEA: Horea — bronz

ROMUL LADEA: Simeon Bărnuţiu — (studiu) — ghips



Sculptorul Romul Ladea face parte din generaţia lui Lucian Blaga, Catul Bogdan, Zeno Vancea, Aurel Ciupe, Anastase Demian ş.a., generaţie care a contribuit substanţial printr-o activitate prestigioasă la afirmarea valorilor culturale şi artistice în Transilvania.

Romul Ladea e dintre acei artişti care radiază în preajma lor optimismul faptelor îndrăzneţe. Fără îndoială, mai face parte şi dintre acei artişti care au reactualizat forme artistice tradiţionale. Urmînd exemplul lui Paciurea şi Brâncuşi — amîndoi i-au fost, pe rînd, dascăli — nici el nu s-a mărginit să opereze o simplă transplantare peste timp, ci a înfăptuit o adevărată mutaţie a ideaţiei populare.

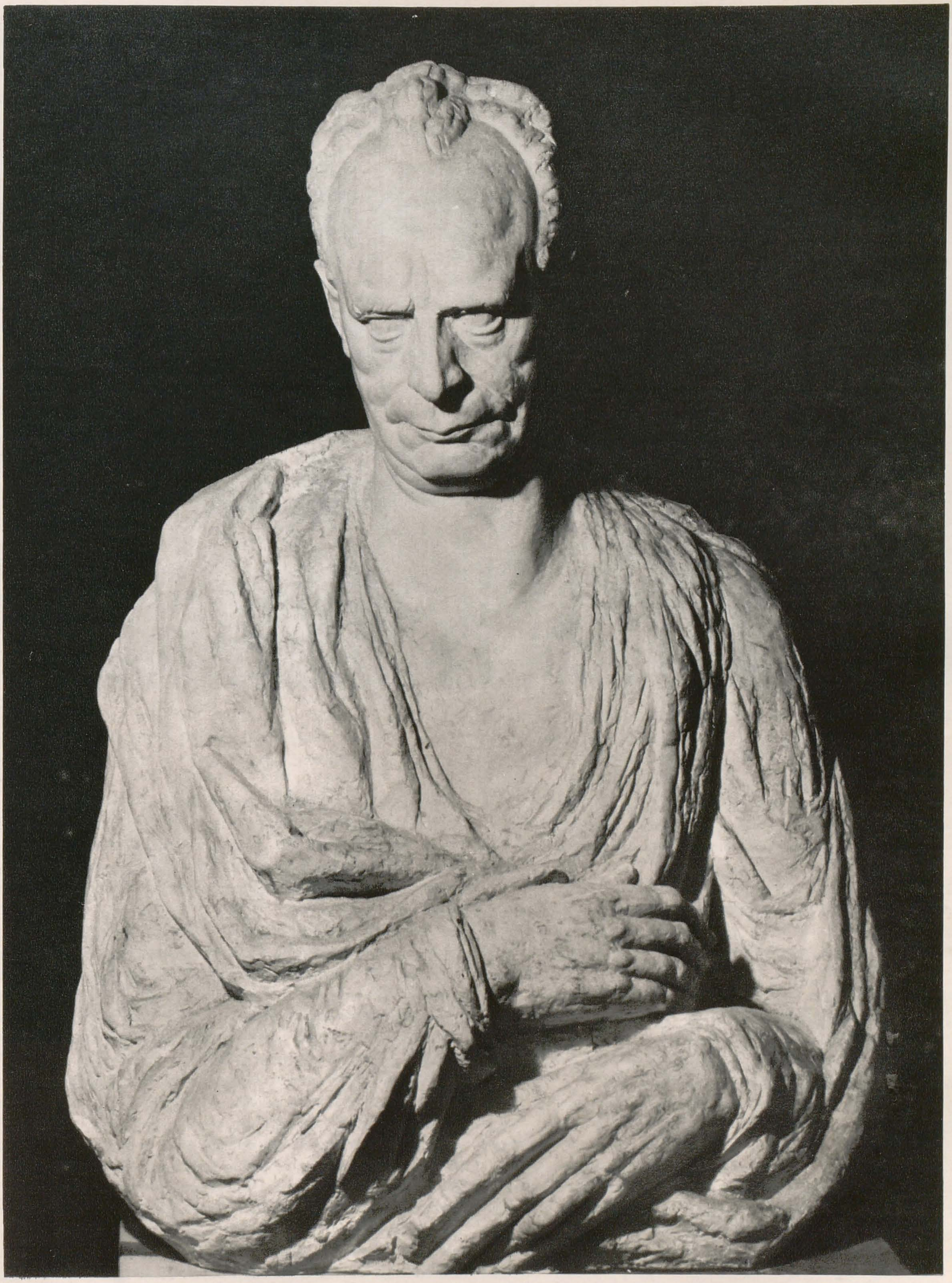
Sînt ani de cînd sculptorul şi-a precizat într-o profesiune de credinţă crezul artistic: « *Moşii şi strămoşii mei mi-au lăsat o arhitectură, o doină, o năzuinţă. Iată „formula mea estetică". Ar fi sărăcia cea mai ruşinoasă să împrumut inimă de la alţii, cînd acasă am atita bogăţie* » (1940). Acest ideal l-a condus spre o concepţie populară, împlinită într-o pilduitoare operă. Constituită pe această concepţie, opera lui Romul Ladea indică dincolo de matca ţărănească, deliberat mărturisită, pe creatorul ce mînuieşte cu deplină măiestrie instrumentele artistice ale vremii.

De la primele manifestări, vigoarea cuprinsă în lucrările sale — în care svîcneau răspunderi sociale şi naţionale — l-a impus în sculptura noastră. Arta lui Romul Ladea a făcut să vibreze puternic simpatia pentru cei oprimaţi. Revolta ţărănimii exploatate, întipărită din fragedă copilărie în sufletul lui, a socotit-o termen de raportare a tuturor semnificaţiilor. Numai astfel i-a fost cu putinţă să se identifice, pînă la substituire, cu acele atît de expresive capete de ţărani, sau eroi de baladă, apoi cu *Cloşca*, cu *Simeon Bărnuţiu*.

Personajele întruchipate de el ne obligă a le reconstitui destinul, nu atît desfăşurat în timp, cît, mai ales, implicat în psihologia lor socială. Deoarece, ca şi eroii din balade, fiecare este, totodată, parte şi chintesenţă a unei colectivităţi.

Numele lui Romul Ladea rămîne indisolubil legat şi de Institutul de arte plastice — fosta Şcoală de arte frumoase — din Cluj, care şi-a început activitatea în urmă cu 40 de ani, într-o vreme cînd, ridicîndu-se un nou edificiu culturii pe temeliile create de Unire, Transilvania a fost înzestrată cu numeroase instituţii superioare de învăţămînt şi de artă, inexistente sub ocupaţia austro-ungară. Avînd darul să modeleze, aidoma materialului sculptat — şi tot atît de sensibil — şi materialul uman, Romul Ladea se înscrie printre cei mai de seamă îndrumători ai tineretului. Avîntul înnoitor al sculpturii româneşti se împlineşte astfel, în zilele noastre, în numeroase opere create de foştii săi elevi.

La 65 de ani, în plină putere creatoare, Romul Ladea se afirmă cu aceeaşi vitalitate şi trăinicie cu care, primul în sculptura românească, a dat chip eroilor noştri, luptători pentru libertate în Transilvania.



ROMUL LADEA: Lucian Blaga — ghips

LUCIAN GRIGORESCU: Vedere din piață — ulei

LUCIAN GRIGORESCU—mărturii

THEODOR IONESCU

Cunoșteam și admiram pictura lui Lucian Grigorescu, strălucitul colorist dispărut acum un an. În anul 1948, stînd odată de vorbă pe îndelete, în legătură cu cîteva probleme care mă preocupau, am notat unele idei și informații, material care, chiar cu întîrziere publicat, poate contribui la înțelegerea operei sale.

Discuția noastră pornise de la ideea de vocație. Îl rugasem să-mi spună dacă vocația de pictor și-a descoperit-o în copilărie.

— Aveam momente cînd îmi plăcea, într-un sens pe care atunci nu puteam să-l definesc, verdele lanului de grîu pe lîngă care treceam, culoarea brună, aproape neagră, a pămîntului, depărtarea luminoasă, transparentă și liniștită a verilor dobrogene.

Nu știu dacă de mic am crezut că voi ajunge pictor. Îmi amintesc că pe la cinci ani nu eu desenam, ci tata. Desena pentru mine o păsărică, un pom, o casă și desenele lui mă atrăgeau atît încît, pe nesimțite, am început și eu să desenez. Aveam o slăbiciune pentru peisajele marine, pentru vapoare și marinari, desene pe care le coloram abundent. Îmi plăceau apoi florile de cîmp și pot spune că florile din ferestre sau grădini mă lăsau cu totul indiferent. Nu văd nici o legătură certă între aceste preferințe și vocația mea de pictor. În adolescență am scris poezii și proză. Asta însă pînă cînd un

impuls lăuntric m-a îndemnat să-mi cumpăr prima cutie de culori. O adevărată cutie de pictor! Simțeam în mod ferm că reușisem să-mi creez un scop al vieții mele.

Continuîndu-mi de fapt ideea, l-am întrebat apoi dacă peisajul natal i-a influențat, într-un fel, paleta.

— Desigur că mediul copilăriei are o influență care te urmărește tot lungul vieții. Dobrogea, cu peisajul ei atît de sobru, cu dealurile ei pe care le-am colindat în lung și în lat, cu lumina ei de sud, m-a urmărit pretutindeni. Oranjul din tablourile mele e un rezultat al nevoii de a ajunge la o nuanță interesantă a roșului. Trei culori, la început, mi-au opus rezistență: roșul, verdele și albastrul. Aveam impresia fizică de « aversiune reciprocă »... Mi-au trebuit multe studii tehnice pînă să reușesc să înțeleg, într-o măsură, culoarea roșie.

Am reînnoit întrebarea: insist, nu de dragul teoriei mediului lui Taine, dar vă amintiți că Dobrogea ajunsese un motiv predilect al pictorilor noștri. Este adevărat că mulți s-au oprit la pitoresc și exotic. Mă gîndesc însă că, pentru un colorist, geografia își are partea ei de însemnătate: orașul de pe lagună pentru venețieni, lumina Olandei pentru Van Goyen și Vermeer, Marocul pentru Delacroix și orientaliști, farmecul ținutului Ile de France pentru impresioniști, aventura din insulele Pacificului pentru Gauguin, lumina din Arles pentru Van Gogh... Ciucurencu este și el dobrogean. Magdalena Rădulescu și-a trăit primii zece ani la Constanța. O serie de tineri, străluciți coloriști, sînt dobrogeni.

— Vrei să afli prin urmare ce m-a învățat pe mine Dobrogea? Aș putea afirma că am purtat în suflet culoarea ei luminoasă dar sobră, poezia frustă a stepei pontice...

După cum știi, copilăria mi-am petrecut-o la Medgidia. Tatăl meu, oltean de origine, se stabilise în Dobrogea. Medgidia era pe atunci un tîrg care mișuna de turci și tătari, cu portul lor pitoresc. Era o lume simplă, primitivă care făcea să trăiască peisajul dobrogean, monoton dar plin de farmec, aproape aspru dar sonor pentru cine se născuse în mijlocul lui. Il descopeream în fiecare vîrf de « ghermea » sau la poalele ei, îl descopeream pe malurile bălților, pe ale Dunării, la Cerna-Vodă, la Hîrșova sau la Rasova. Contrastul dintre verdele sălciilor, negrul remorcherelor cu coșuri roșii, și culoarea noroioasă a apei, mă încînta. Serile pe malul apei, bărcile pescarilor pline de pește constituiau un spectacol de neuitat pentru mine.

Atunci cînd mă hotărîsem să fac pictură, colindam dealurile Medgidiei cu trusa și șevaletul în spinare. Mulți mă priveau uluiți. Eram desigur o apariție ciudată în peisajul acela uman. Am avut odată și o ceartă în familie în privința asta. Într-o seară intram în tîrg, după o zi întreagă de lucru. Pe șosea mă întîlnii cu preotul, călare pe niște saci trîntiți într-o căruță dobrogeană, nouă nouță, înflorată toată. Ne-am salutat, dar am observat că se uită lung după mine. Seara la masă, am avut o discuție aprinsă cu fratele meu mai mare care îmi ceru chiar să renunț la « mîsgălirea cartoanelor ».

Convorbirea noastră a continuat apoi cu depănarea unor amintiri din anii de studiu artistic.

— În momentul în care m-am prezentat la « Belle-Arte », cînd am simțit profund atmosfera interesantă a atelierelor, mirosul de ulei care mă incita la lucru și libertatea care sta la baza învățămîntului picturii, am devenit, cu propria mea voință, sclavul acestei școli. Tînăr ca și camarazii mei, eram plin de entuziasm, fără să bănui sacrificiile pe care trebuia să le facem, perspectiva mizeriei materiale de mai tîrziu. Profesorii au fost neînsemnați, așa că nu mai vorbesc despre ei. Doar I. D. Ștefănescu, profesor de Istoria Artelor, avea o înțelegere mai largă. Îmi amintesc că mă scutea de frecvența cursului său numai ca să desenez. Colegi am avut numeroși. În afară de Sabin Pop și Vasile Popescu care s-au prăpădit prea tineri dar care totuși au dat dovada calității lor, singur Aurel Jiqudi, desenatorul și pictorul plin de vervă și de incalculabile posibilități, a reușit să-și cucerească unul dintre cele mai interesante locuri în viața artistică a țării.

Am atins încă o problemă: ce rol au avut călătoriile în străinătate, în special șederea în Franța, și cum privește această experiență?

— Imediat după primul război am plecat în Italia și apoi în Franța. Anii petrecuți în Italia au fost ani de muncă neîncetată, dar nu pot spune că întîlnirea mea cu pictura italiană clasică a fost dintre cele mai fericite. Sînt lucruri pe care nu le poți înțelege dintr-odată, trebuie să fii pregătit, să evoluezi, să te cultivi neîncetat... Am văzut, bineînțeles, lucrări în fața cărora eram pur și simplu uluit și poate că înțelegerea lor stă la baza respectului și plăcerii pe care o am revăzînd tablourile vechilor maeștri.

Franța însă, — cu clasicii ei minunați, cu uimitoarea pictură modernă, unică în lume, Cézanne, Renoir, Bonnard, Matisse și cu cei mai tineri, unii morți, alții care mai trăiesc, spre fericirea oamenilor de gust, — a fost pentru mine o adevărată revelație.

Cît privește formația mea, la început am fost influențat de desenul plat, cu ceva bizantin, al școalei de la Avignon. Dar m-am debarasat repede de el și am început să « fac culoare », mai ales după ce m-am stabilit la Cassis, unde am regăsit, într-un fel, lumina Dobrogei. Vreau să-ți spun cu această ocazie că nu consider pictura mea impresionistă, așa cum se spune cîteodată. Se poate vorbi doar de un vag pigment impresionist.

Discuția noastră s-a încheiat cu unele considerații privind perspectivele picturii românești. Era încredințat că și în viitor vom avea pictori mari, reprezentativi pentru felul nostru de a gîndi și a simți. A insistat însă mult asupra ascezei muncii. În această insistență, am simțit parcă un reproș la adresa acelora care fac totul în grabă.

„OBIECT“ SAU „EXPRESIE“?

Pe marginea discuțiilor despre realism

Prof. MARCEL BREAZU

În prefața la volumul său de eseuri, intitulat semnificativ *Parti pris*, Jean Cassou observă cu finețe: « . . . . l'art littéraire, c'est de *forcer* — a peine . . . quelquefois davantage: question de mesure, question de convenance, tout l'art est là . . . — le sens des mots ».

Observația lui Cassou îndeamnă la reflecții care depășesc simpla ei formulare. Într-adevăr, în travaliul său asupra materialului cu care lucrează — cuvînt, culoare, piatră, sunet, gest — artistul exercită o presiune, *forțează*, cum spune criticul francez, materialul pentru a-l face să iradieze *ceva nou*, un *sens* pe care încă nu-l avea pînă la creația artistului.

Să ne oprim însă ceva mai mult asupra acestei idei. Oamenii se mișcă, în viața lor de fiecare zi, într-o lume de *obiecte*, așa cum se mișcă toate viețuitoarele. Dar în vreme ce pentru toate celelalte viețuitoare obiectele acestea nu înseamnă decît o prezență fizică, care acționează asupra reacțiilor lor biologice — pentru om ele au ceva mai mult, ceva care face tocmai caracterul aparte al ființei umane: *obiectele au sens* ! Fiecare dintre ele se încadrează într-un sistem de referință. Obiectele nu au numai formă, culoare, consistență, sonoritate. Fiecare dintre aceste însușiri fizice obiective ale lor are pentru om, pentru subiectivitatea omenească, o *semnificație*, în funcție de ceea ce uzul lor social, repetat într-un număr imens de cazuri și de situații, a izbutit să incrusteze în conștiința unui grup uman. De aceea, lumea obiectivă nu trezește la om numai acte reflexe, ci sentimente și idei, adică reacții ale conștiinței lui, cu atît mai ample, mai intense și mai complexe, cu cît rețeaua sistemului său de referință este mai bogată, cu cît ramificațiile ei sînt mai stufoase.

Dar întreaga *realitate* obiectivă se constituie, pentru subiectivitatea umană, într-un tablou de ansamblu cu o dublă calitate fundamentală: pe de o parte, tabloul acesta are tendința să se configureze într-o *stabilitate* menită să dea certitudini necesare acțiunii eficiente a oamenilor; pe de altă parte, în momentul în care această stabilitate pare să se constituie definitiv, echilibrul ei se dovedește *instabil:* apare ceva care solicită o rearanjare a obiectelor, o nouă configurație care depășește pe cea anterioară. Fluența esențială a realității, în neîncetată transformare, se reflectă tocmai în acest fel în conștiința umană.

În artă, creatorul, creatorul *autentic*, « forțează » sensurile constituite la un moment istoric dat, pentru a deschide zăgazurile sensibilității umane, angajînd-o în direcția noilor transformări. Dar asta înseamnă că opera lui nu poate fi numai un nou « obiect », adăugat celor existente pînă la el, ci că această operă *exprimă* sensurile noi întrezărite de artist, că opera are caracterul de *limbaj*, prin intermediul căruia artistul comunică mesajul său, *sensurile* realității depistate de el.

Academicianul francez Etienne Gilson, în ultima lui lucrare intitulată *Introduction aux arts du beau*, încearcă să acrediteze tocmai ideea opusă, conform căreia opera de artă ar fi numai un *obiect* supus contemplării, obiect făurit de artist *numai* pentru frumusețea lui. « Dacă este vreun principiu universal adevărat și sigur — spune Gilson — care se degajă din evoluția artei moderne, este că tot ceea ce, într-o operă de artă nu contribuie direct la frumusețe, care este scopul operei, este o greșeală contra artei » (op. cit., pag. 184). Arta este departe de a fi un act de cunoaștere, încearcă el să demonstreze, sau o operă de « semnificare »; arta nu este mesaj, ci numai făurire de obiect frumos.

Tocmai pe acest teren se duce astăzi o dispută înverșunată. Și mi se pare că aici trebuie situată și căutarea soluției contemporane a problemei *realismului* în artă. A pretinde că opera de artă este numai un « obiect », că valoarea ei artistică nu are nimic comun cu reacția artistului în fața realității, înseamnă tocmai a formula o poziție anti-realistă. Dimpotrivă, a încerca să descifrezi în operă mesajul artistului, *semnificația dată realității* și comunicată contemplatorului prin limbajul său specific — înseamnă, cred, să te situezi pe platforma unui realism sustras canoanelor arbitrare, dar plin de substanță densă. Nu se ia orientării realiste orice țărm, cum pretindea să facă Garaudy, dar dispare rigiditatea realismului dogmatic. Unei asemenea poziții i se raliază azi teoreticieni de tendințe foarte variate, ca, de pildă, esteticianul de mare prestigiu care este Herbert Read sau academicianul René Huyghe. În lucrarea sa recentă, *Les puissances de l'image*, Huyghe spune cu mare forță de sugestie: « . . . arta știe să tatoneze, asemeni unei rădăcini, către humusul tenebros de unde urcă seva, care nu devine fecundă decît după ce a fost elaborată . . . Ea știe să aprindă luminile, pe care nu le mai văd ochii, dar unde spiritul presimte ceea ce îl depășește » (Op. cit., pag. 267).

După cum se vede, e vorba, la esteticianul francez, de preocuparea pentru ceea ce opera *semnifică* prin intermediul datelor sale materiale, obiectuale, dar care transcende aceste date, pentru a vorbi oamenilor despre realități mai ample.

Prin urmare, a « forţa » semnificaţiile materialului — ca să revenim la fericita formulare a lui Cassou — înseamnă tocmai a găsi, dincolo de obiectul de artă creat, ceea ce artistul are de comunicat *din contactul lui cu lumea*, ceea ce trebuie descifrat în opera lui, pentru a-i savura deplin suculenţa. A căuta în lucrarea artistului, doar un lenitiv, doar o agreabilă vibraţie a senzoriului, înseamnă a sărăci şi arta şi capacitatea de emoţie a privitorului.

Ar fi ridicol să decretezi că fiecare lucrare artistică pune nemijlocit problemele majore ale epocii, fie că e vorba de un simplu motiv ornamental, fie că te afli în faţa unei fresce ample. Pe de altă parte, pentru a înţelege mesajul unui artist, *participarea lui la realitate*, e nevoie să-i cunoşti, dacă nu întreaga, dar o mare parte a operei lui sau cel puţin lucrările sale cele mai semnificative. Dacă l-am aprecia pe Monet, de pildă, numai după *Nuferii* săi, am înţelege cu mult prea puţin din ceea ce a lăsat el patrimoniului picturii franceze şi mondiale — aşa cum s-ar întîmpla dacă l-am judeca pe Picasso numai după linogravurile lui, fără să cunoaştem *Guernica*. Dacă am cunoaşte numai *Masa tăcerii* a lui Brâncuşi, n-am putea sesiza sensurile mari ale creaţiei sale; modul în care se reflectă în opera lui o problematică a epocii moderne, în *realitatea* ei străfundă, ne-ar rămîne străin, fără să fi văzut şi *Cuminţenia pămîntului*, *Poarta sărutului*, *Coloana Infinită* sau *Pasărea măiastră*. Ce ar rămîne din densitatea compactă a operei lui Ţuculescu dacă ne-am opri numai la *Ochi negri într-un ocean oranj*, şi nu i-am cunoaşte şi *Interior ţărănesc*, *Birja*, *Cîmpul cu margarete* sau *Vieţi multiple?* Dar chiar *Anemonele* lui Luchian, cu marea lor frumuseţe, îşi măresc rezonanţa emotivă dacă vom cunoaşte *Un zugrav*, *Cap de bătrîn*, *Spălătoreasa* sau *Fîntîna de la Brebu*. Operele unui artist reverberează unele asupra altora semnificaţii multiple. *Ochii* lui Ţuculescu, de pildă, apar, în ansamblul operei sale, fosforescenţi de iradierile pe care pe de o parte motivele artei populare româneşti şi pe de altă parte zguduirile contemporaneităţii noastre, de adînci prefaceri structurale ale omului, le-au trimis în toate tablourile lui.

Fireşte, ar fi nepotrivit să-l calificăm pe Ţuculescu drept *realist* — în sensul în care Courbet este socotit drept realist în lucrările de istoria artei — dar nu se poate să nu vedem că opera lui nu este alcătuită numai din « *obiecte* » picturale, care trăiesc « în sine ». Ca şi în opera unui Corneliu Baba, realist de altă factură, şi aici, la Ţuculescu, sîntem în prezenţa unei *reacţii a artistului faţă de realitate*, reacţie de altă structură decît a primului dar, evident, *expresie* a unei sensibilităţi, *limbaj*, *mesaj* pe care artistul a vrut, după chiar declaraţia lui, să-l lase oamenilor. Ţuculescu a « forţat » sensul formelor şi culorilor şi ne-a solicitat — cu imensa putere a talentului său — să descoperim sensuri noi, *consonante cu ceea ce epoca începuse deja să pregătească în sensibilitatea noastră*. Tocmai de aceea el n-a făurit pur şi simplu « obiecte » decorative, ca atîţia buni meşteşugari abstracţionişti, ci *expresii artistice* care ne-au zguduit.

Dacă, odată cu Ion Pascadi, putem afirma (ca în articolul său *Realul în artă* publicat în *Arta Plastică* nr. 5/1966) că realismul este « o atitudine artistică şi nu un stil sau o manieră », mi se pare că în acest moment al discuţiilor despre realism, important este nu atît de a-l defini, ci a pune un accent puternic pe adevărul că artistul autentic nu se poate mulţumi să făurească « obiecte », ci că, în măsura în care sensibilitatea lui e capabilă să dea în clocot la o temperatură înaltă, el are ceva de *comunicat*, el trebuie — nu poate altfel! — să *exprime* reacţia lui în faţa realităţii, să exprime această reacţie cu *mijloacele lui originale*.

Astfel vom putea fi de acord cu Titus Mocanu, (în articolul *Reflecţii asupra realismului* din *Arta Plastică* nr. 10/1966), că în « viziunea » realistă modernă se înfăptuieşte o *transpunere* a unui domeniu al realităţii în altul, pentru a releva — şi a *comunica!* — o semnificaţie profundă, rod al descoperirii artistului, element esenţial al *creaţiei* sale. Fără îndoială că această creaţie, ca realizare umană, ca înfăptuire a unei opere cu realitate obiectuală, nu poate exista fără posesiunea unor aprofundate cunoştinţe de meşteşug.

Dar preocuparea *exclusivă* pentru problematica meşteşugului, a tehnicii artistice, este de natură numai să-l îndepărteze pe artist de realitate, să-l ducă la efectuarea unor « obiecte » golite de fior emoţional. Aceste « obiecte » ar putea avea calităţi meşteşugăreşti — foarte precise, atît de precise încît ar putea fi *cantificabile*, apte a fi formulate într-un *algoritm* şi deci realizabile şi de o maşină electronică. Dar sensibilitatea omenească ar lipsi de acolo. Sensibilitatea aceasta *umană* — şi nu îndemînarea mecanică — nu există decît în opera care este *expresie a reacţiei artistice faţă de realitate* şi nu un drăguţ *obiect* decorativ.

TAPISERII DE RIȚI IACOBI ȘI PETER IACOBI

NICOLE BORTEȘ

1. RIȚI IACOBI și PETER IACOBI: Orașul — tapiserie

2. RIȚI IACOBI și PETER IACOBI: Oglinda apei — tapiserie

1

O caracteristică a epocii noastre este şi aceea că, dincolo de o specializare inevitabilă, pictorul sau sculptorul îşi extinde sfera de activitate în domeniul artei decorative. Se poate vorbi, oarecum, de reactualizarea unei condiţii cunoscute în vremurile cînd artistul era totodată şi un artizan priceput sau cînd, mai tîrziu, diferenţierea între artist şi artizan nu se transformase într-o ruptură. Azi, mulţi artişti de renume, şi ar fi de ajuns să-l citez pe Pablo Picasso, lucrează tapiserie sau ceramică.

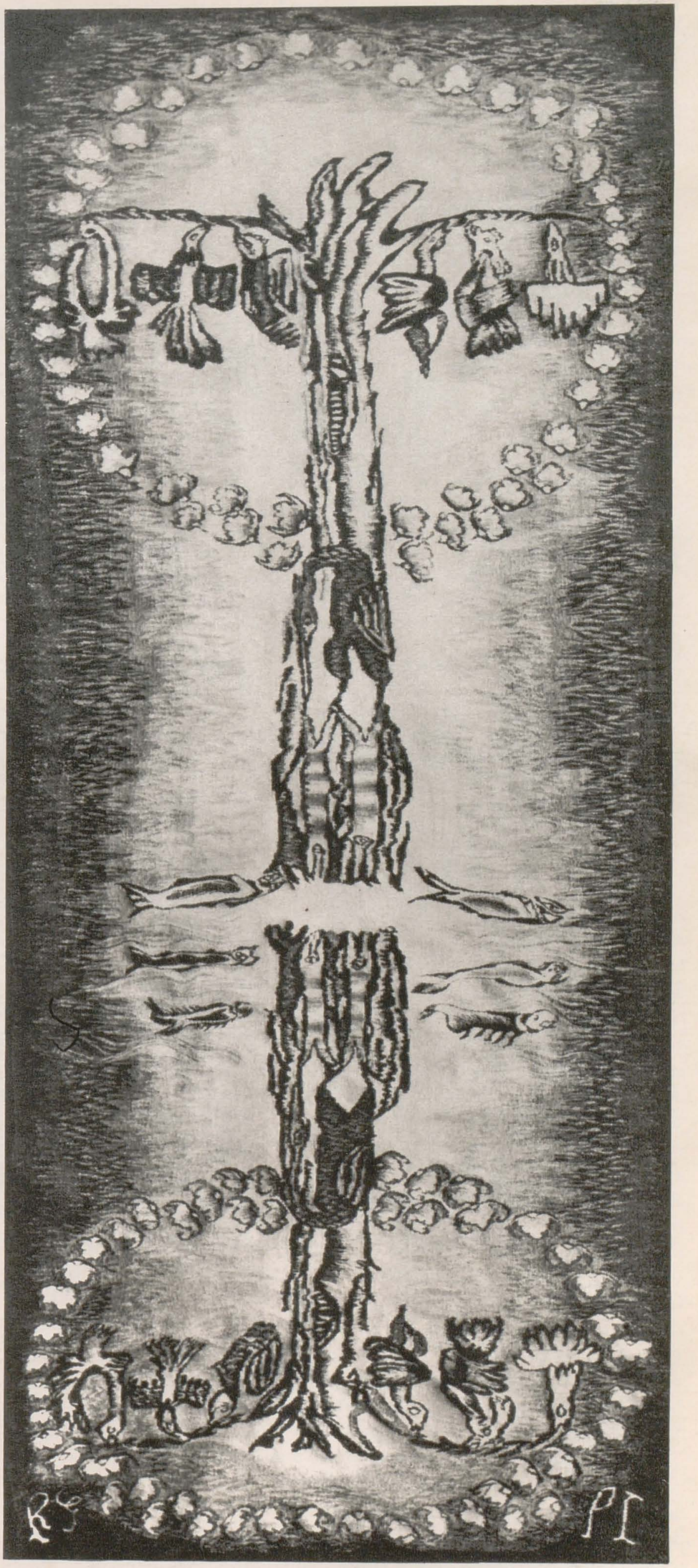
Interesul pentru arta decorativă din partea creatorilor pregătiţi în alte direcţii apare şi la noi ca un fenomen simptomatic. Am putut astfel admira, deocamdată numai în expoziţii, tapiserii şi ceramică, realizate de graficieni, pictori şi sculptori cunoscuţi. Printre aceştia se află şi sculptorul Peter Iacobi, din Craiova.

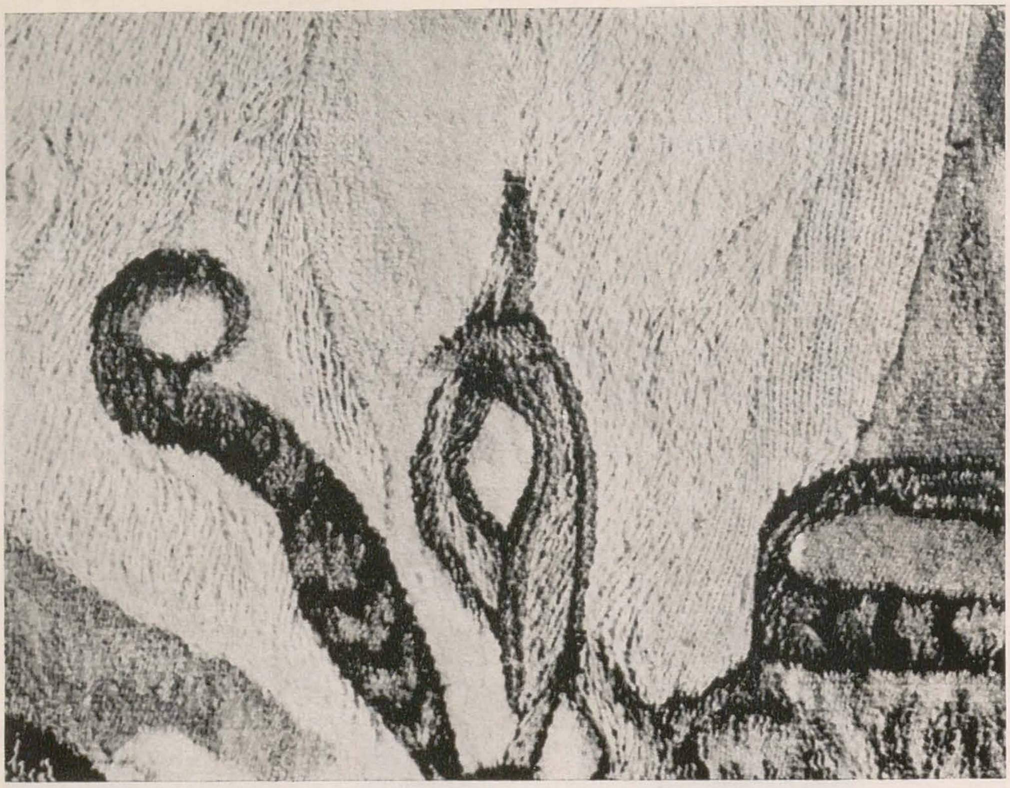
Riţi Iacobi şi Peter Iacobi sînt autorii mai multor tapiserii de mari dimensiuni, alcătuind de fapt o suită. Cuprinzîndu-le într-o privire de ansamblu, atenţia îţi este atrasă de excepţionala calitate a lucrului şi, în acelaşi timp, de o evidentă unitate a viziunii, a stilului şi a tehnicii. Poate că viziunea unora dintre compoziţii — mă refer la anumite exacerbări expresioniste — să fie discutabilă, dar cred că aceasta este o problemă de structură psihică.

Ţesăturile din lînă de capră, în culori naturale, ce se produc prin părţile Gorjului, au constituit punctul de plecare al lucrărilor. Prelucrînd şi dezvoltînd sugestiile iniţiale — materialul şi procedeele folosite — ei au ajuns la o creaţie originală de rară calitate. Efectele de materie, supleţea procedeelor, sobrietatea rafinată a armoniilor cromatice, cu raporturi savante între alb, negru şi gri, sînt expresia unui gust desăvîrşit.

Întru început, *Soarele* şi *Familia* — simboluri ale unor elemente de temei, statornice, în viaţa omului. Bărbatul şi femeia cu pruncul în braţe «pozează» grav, alături de boii înjugaţi. Profilîndu-se pe registrul superior, un păun şi o păuniţă le încununează creştetul. Generalizată, tema este reluată amplu în *Adam şi Eva*. În centrul compoziţiei, între cele două siluete, se află pomul vieţii. Rădăcinile arborelui se răsfiră în partea de jos a tapiseriei, pierzîndu-se în franjuri lungi şi aspre. Umerii Evei sînt învăluiţi de o mantie împărătească, ţesută cu fire de borangic auriu. Adam, prin gestul său, reînnoieşte ciclul vieţii.

2





RIȚI IACOBI și PETER IACOBI: Detaliu de țesătură

RIȚI IACOBI și PETER IACOBI: Adam și Eva — tapiserie

RIȚI IACOBI și PETER IACOBI: Cina (detaliu) — tapiserie

Viziune somptuoasă, scoarța se cere pusă pe pereți înalți, vecină cu căldura lemnului cioplit.

Pomi și păsări, flori, pești și rîuri se încheagă în compoziții îndrăznețe ca *Pomi, Cal și pasăre în zbor, Oglinda apei* ș.a. Citirea suprafeței țesute nu obligă privitorul la o anume interpretare; porțile spre fantezie sînt larg deschise.

Apoi, mai este *Cina*. Personaje solemne sînt adunate în jurul unei mese, pe care odihnesc talere și ulcele, pești și struguri. Din umerii bărbaților cresc « pomi de viață ». La marginea de jos, copii cu nimbul candorii în jurul capului dialoghează cu privitorul. Gesturile calme sugerează o atmosferă de reculegere, evocînd scene din vechi broderii românești.

Tapiseria omagială, de mari dimensiuni, dedicată orașului Craiova, este concepută pe același leit-motiv: în centrul compoziției reapare *pomul vieții*, organizînd întregul cîmp. Ramurile sale aleargă spre cer, iar trunchiul se confundă cu apa unduioasă care închide compoziția în partea de jos. Monumente de veche arhitectură și construcții moderne se profilează în suprafețele laterale. Nuanțele surde și profunde ale firelor de lînă cenușii, negre și brune, cu lumini albe ici și colo, dau ansamblului o noblețe autentică.

Am dat denumirea de « suită » tapiseriilor, pentru că se poate urmări continuitatea și dezvoltarea unei teme de bază, în care elementul viril al compozițiilor este susținut de o poezie delicată, dezvăluind o sensibilitate feminină. Poemele acestea, rod al unei fericite colaborări și al unei pasiuni de artist, constituie o valoroasă realizare.

Mi-aș permite totuși o sugestie. Anume, folosirea experienței dobîndite și în executarea de țesături decorative, de aceeași calitate, care, prin dimensiunile și costul lor, să devină un bun accesibil.

DONATELLO

ADINA NANU

Numele lui Donatello cunoaşte de cinci secole tinereţea perpetuă a statuilor sale: *David*, *Sf. Gheorghe*, *Gattamelata* sau *Judith* cu farmecul lor inefabil izvorît din contraste — candoare şi patimă, forţă şi graţie, violenţă expresivă şi rigoare clasică.

Lucrînd în perioada de cristalizare a Renaşterii italiene, Donatello a fost tentat să recurgă la soluţii foarte diferite; nu o dată criticii de artă au relevat în opera sa atît de personală şi de unitară, o derutantă şi paradoxală întrepătrundere de stiluri (ex. H. W. Janson: The sculpture of Donatello, Princeton — New Jersey 1957, pag. XV).

La Florenţa, răscrucea lumii moderne din acel timp, se întîlneau cele mai diverse curente de idei şi stiluri artistice, aşa cum se va întîmpla la Amsterdam în vremea lui Rembrandt sau cu Parisul secolului XIX.

Donatello s-a format în atelierele de artă decorativă, în care se transmiteau tradiţiile tehnice ale evului mediu; de la giuvaergii a deprins arta turnării şi cizelării metalelor; apoi, pe şantierul domului din Florenţa, a lucrat alături de pietrari la împodobirea cu statui a măreţului edificiu.

La punctul de interferenţă al romanicului apusean cu bizantinul răsăritean, Italia adoptase stilul gotic cu rezerve.

Donatello a utilizat totuşi unele procedee specifice goticului, de esenţă expresionistă, ca de pildă evidenţierea tensiunii afective interioare, prin exagerări de volume şi scobituri creind contraste violente de lumină şi umbră. În statuile sfinţilor şi profeţilor ce decorează clopotniţa domului din Florenţa sau biserica Or San Michele, ale căror siluete sînt fixate în nişe, multe din acestea fiind învăluite în drapaje grele, sublinierea expresivă a trăsăturilor individuale merge pînă la portretul şarjat *(Zuccone)*.

Această valorificare a experienţei gotice trece însă la Donatello progresiv pe al doilea plan, rămînînd să fie utilizată mai mult pentru efecte de detaliu. În acelaşi sens, Donatello şi-a însuşit şi înalta ştiinţă decorativă romanică: în organizarea suprafeţelor sculpturilor sale, el ajunge la o reţea continuă de elemente stilizate pînă aproape de detaliul arhitectonic abstract. Astfel, în grupul *Buna Vestire* şirurile de arcuri şi rozete, ca şi vrejurile pilaştrilor, se leagă organic de faldurile şi ornamentele costumelor, ca şi de modelarea măruntă a chipurilor.

Structural, Donatello se apropie mai cu seamă de tradiţia antichităţii clasice.

Sculptura, ca şi arhitectura sau poezia, au găsit în exemplul antichităţii clasice un argument de prestigiu pentru susţinerea îndrăznelilor înnoitoare, pentru desprinderea statuarei din umbra catedralelor şi ridicarea în pieţe a monumentelor unor eroi contemporani, pentru exaltarea frumuseţilor vieţii lumeşti sau a construcţiei armonioase a corpului omenesc. Parcă ocrotit de prezenţa siluetelor de marmură ale zeităţilor antice, Donatello a expus în grădinile Medici primul nud al timpurilor noi, statuia sa *David*. Iar alături de chipurile pline de forţă ale oamenilor de acţiune din portretele romane, s-au conturat mai lesne figuri ale cutezătorilor vremii, ca *Gattamelata*.

★

Prin simbol sau reprezentări directe, tematica lui Donatello a fost pentru timpul său de o intensă actualitate. Aducînd omul, eroul acţiunii, în centrul atenţiei ca într-un prim plan cinematografic şi analizîndu-l în tot ce are mai caracteristic şi mai expresiv, sculptura sa a corespuns nevoii de a da înfăţişare palpabilă idealului estetic renascentist.

Eroii conturaţi de Donatello, ca mai tîrziu cei ai lui Verrochio sau Michelangelo, s-au bucurat de o imensă admiraţie publică. Înfăţişînd în imagini clare idealul de perfecţiune umană ce abia se schiţa în minţile cele mai luminate, anticipînd posibilităţile lui de realizare, sculpturile pomenite au alcătuit acele unităţi complexe, « imagini — idee — forţă », despre care vorbeşte esteticianul H. van Lier *(Les arts de l'espace*, Casterman, Tournai, 1960).

E interesant de urmărit procesul de generalizare prin care cei mai valoroşi sculptori ai Renaşterii abandonează portretul propriu-zis, în favoarea creării unor tipuri cu semnificaţie largă. Astfel, la Donatello, dintre personajele biblice sculptate în prima perioadă de creaţie, se desprind chipul *Sfîntului Gheorghe*, prototipul tînărului impetuos, sau cel al *Sf. Ion Evanghelistul*, eroul matur, plin de forţă, prefigurare a lui *Moise* de Michelangelo.

În spiritul noilor idealuri de libertate, în opera lui Donatello apar cu predilecţie personaje simbolizînd triumful isteţimii asupra violenţei fizice: *David*, învingătorul lui Goliath, sau *Judith* ucigînd pe Holofern. Dacă în primul caz, *David*, instrumentul dreptăţii, e pur ca o plantă ce se ridică graţios lîngă capul retezat al uriaşului, expresia complexă de pe chipul Judithei e dovada unei noi trepte de adîncire psihologică, ce va culmina în monumentul lui *Gattamelata*.

Calmul echilibrat e aici rezultatul nu al contemplării pasive, al încîntării în faţa naturii, din operele unor contemporani ca Ghiberti, ci preţul stăpînirii, al forţei dominatoare asupra furtunilor dinăuntrul şi dinafara omului. În statuia condotierului Erasmo di Narni, poreclit *Gattamelata* (pisică mieroasă) din pricina şireteniei cu care îşi conducea în lupte oştile de mercenari, evocă în acelaşi timp duritatea unei lame de oţel, dar şi mişcările precise şi degajate ale unui dansator. Detaliile, adînc conturate, exprimă încordarea — privirea e bănuitoare, de aşteptare şi pîndă, braţul în tensiune, pregătit să pună brusc frîu calului ; atitudinea e însă aparent impasibilă, ritmul liniilor, volumelor şi planurilor are o cadenţă măsurată. Dona-

DONATELLO: Monumentul lui Gattamelata — Padova

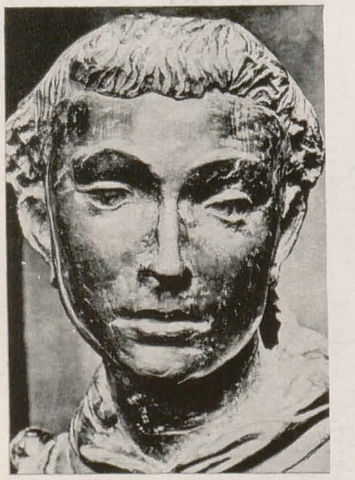
tello a determinat dezvoltarea ulterioară a stilului Renaşterii, mai cu seamă prin această intervenţie hotărîtă ordonatoare, de organizare a materialului de observaţie în scheme compoziţionale de echilibru şi rigoare clasică.

El ajunge în calcularea proporţiilor la anumite formule matematice, alege figuri geometrice regulate, sugerînd ideea de calm şi stabilitate.

*

Cu statuile amintite, Donatello a contribuit hotărîtor la dezvoltarea sculpturii, a volumului desfăşurat în spaţiu. Prin mulţimea planurilor, a imaginilor care compun statuia şi pe

DONATELLO: Monumentul lui Gattamelata (detaliu) — Padova



1. DONATELLO: David — Muzeul Național al Florenței

2. DONATELLO: Sf. Daniel (detaliu) — altarul bisericii S. Antonio, Padova

3. DONATELLO: Judith și Holofern (detaliu)— Palazzo Vecchio, Florența

4. DONATELLO: Înălțarea Fecioarei (detaliu)— mormîntul lui Rainaldo Brancacci, S. Angelo a Nilo, Neapole

5. DONATELLO: Sf. Ioan Botezătorul (detaliu) — catedrala din Siena

care privitorul le poate urmări pe rînd din multe unghiuri de vedere, sculptura sa oferea expresivitatea sporită cerută de arta Renașterii.

Donatello a executat deosebit de valoroase lucrări în basso sau alto relief. Mergînd pe urmele lui Ghiberti, el a folosit în panouri, ca cele ale altarului din Santo (cu scene din viața Sf. Anton), toate resursele picturale ale imaginii bidimensionale, incizată pînă la gravare, accentuînd în alte cazuri relieful pînă la statuia adosată *(Buna Vestire* din biserica Santa Croce din Florența). Spre deosebire însă de Ghiberti, care recurgea în aceeași scenă la toate mijloacele tehnice posibile, manevrînd umbra și lumina ca pe niște echivalente ale pigmentului în desen, Donatello vede relieful mai hotărît cu *ochi de sculptor*, atent mai cu seamă la volumele corpurilor reprezentate. Deseori el elimină total din imagine cadrul pictural de peisaj sau de interior văzute în perspectivă, plasînd personajele în friză (*Buna Vestire*, Cantoria domului din Florența). Chiar atunci cînd reprezintă cadrul scenei, el îl subordonează efectului decorativ de ansamblu, inciziile se leagă într-un arabesc continuu, volumele sînt egal de bombate (reliefurile amvonului bisericii San Lorenzo)

*

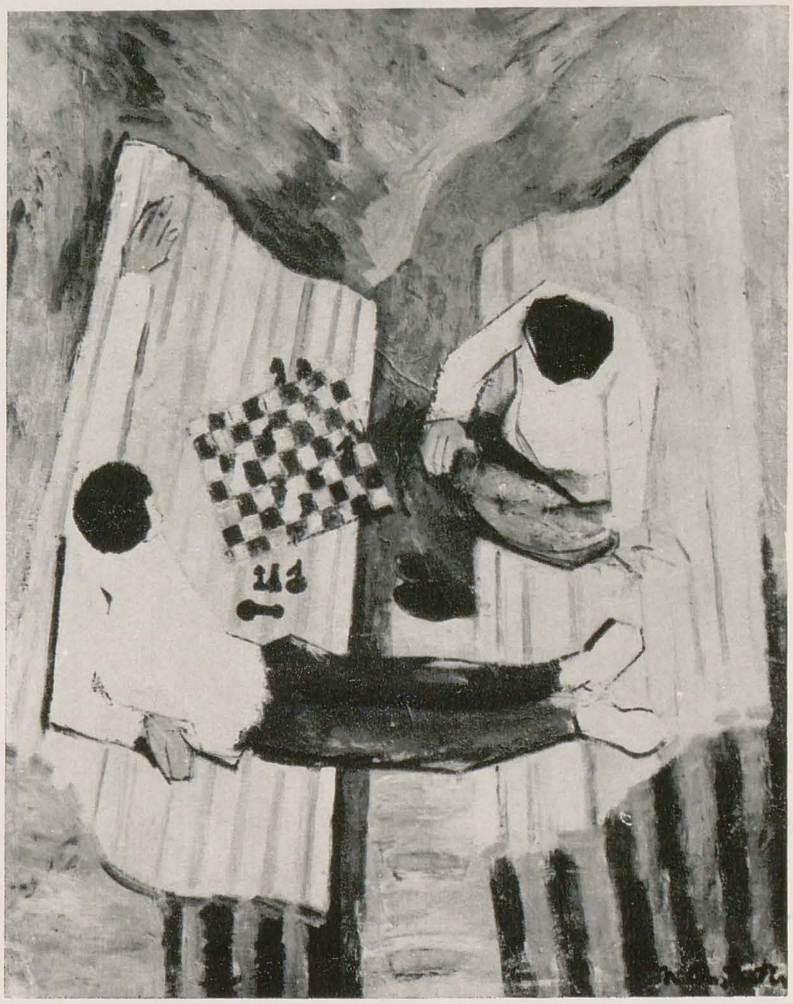
Angajîndu-se cu îndrăzneală pe drumuri nebătute și interpretînd în spirit nou vechile tradiții, Donatello a supus — printr-o muncă neobosită — dificultățile *tehnice* ridicate de diversitatea preocupărilor sale. El a folosit toate materialele curente, de la piatra cioplită în blocuri masive, la metalul turnat în forme subțiri sau ceramica smălțuită, policromă. Evitînd naturalismul care a subminat producția epigonilor, Donatello « *și-a gîndit operele în material* », conlucrînd cu acesta, punînd în valoare cu pricepere calitățile specifice marmurei sau bronzului.

Variindu-și factura în funcție de rolul și plasarea sculpturilor — legate de arhitectură sau independente de aceasta — Donatello a acordat în toate cazurile o atenție deosebită raportului dintre imaginea de ansamblu, vizibilă de la distanță, și detaliul mărunt, cizelat ca un giuvaer.

Evoluția operei lui Donatello rezumă pe cea a întregii sculpturi italiene a secolului XV: în lucrările sale, artistul a izbutit să răspundă preocupărilor majore ale contemporanilor, contribuind la definirea stilului care a culminat în secolul XVI cu Michelangelo.

Conștient de aportul lui Donatello, G. Vasari scria despre el, un secol mai tîrziu: «artiștii sînt datori să înțeleagă că măreția artei începe odată cu el mai mult decît cu oricare altul născut în vremea noastră. . . »

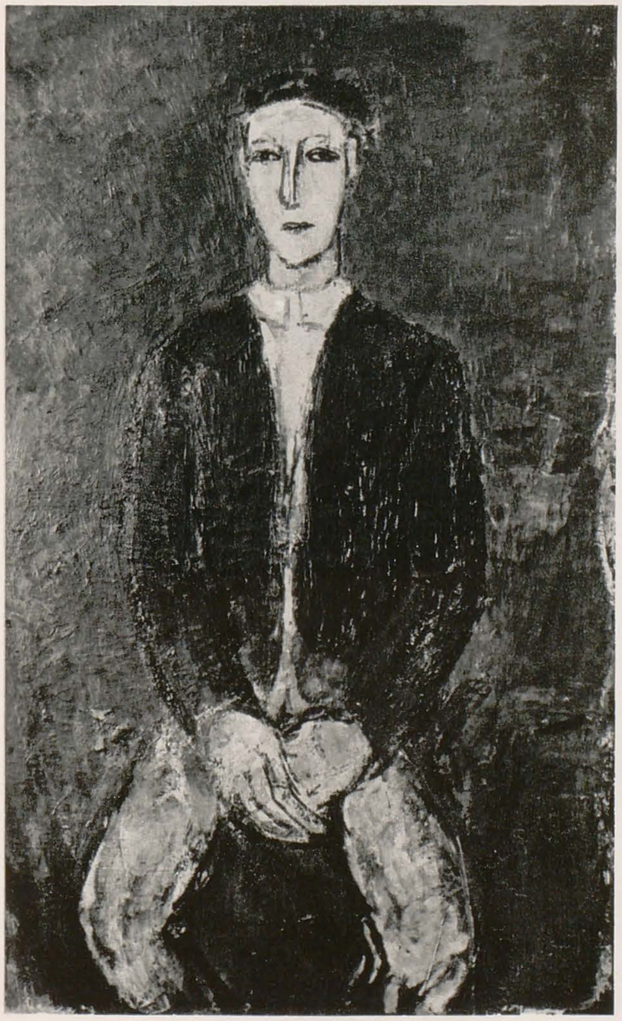
CU OBIECTIVUL FOTOGRAFIC PRIN ATELIERE



NICOLAE CONSTANTIN: Şahişti — ulei

MIHAI HOREA: Compoziţie — ulei

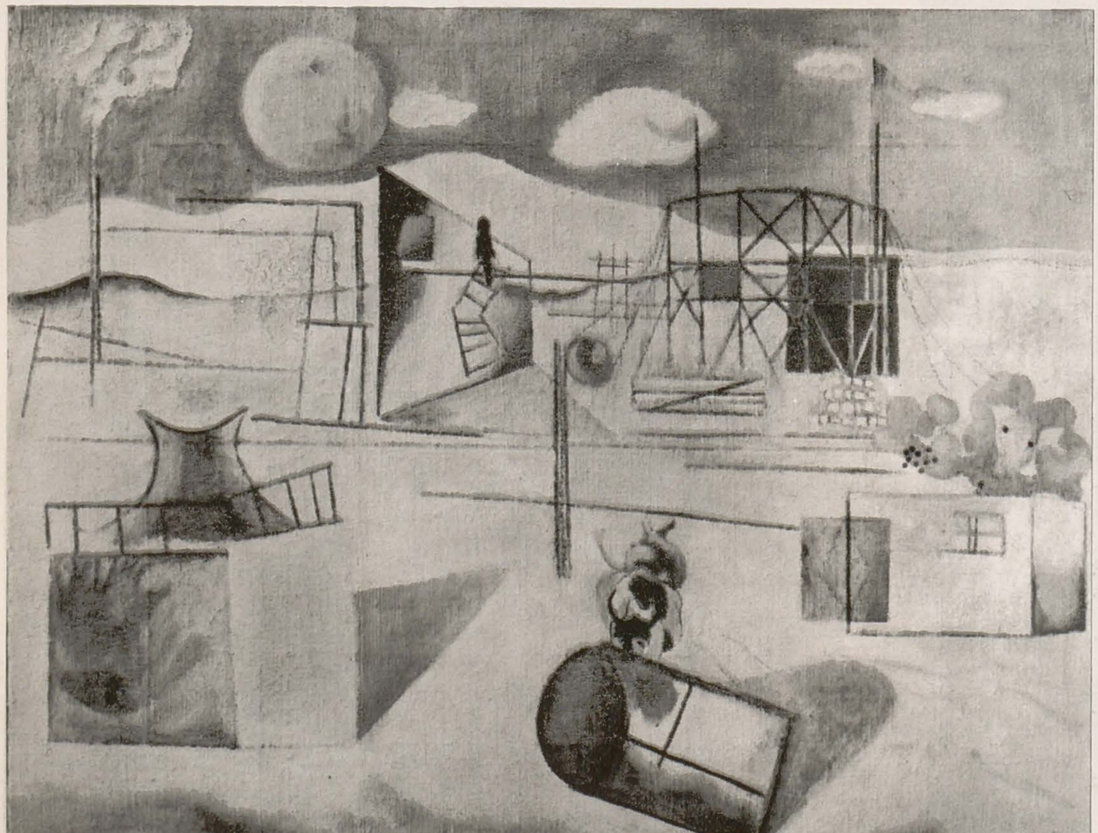
ADRIAN PODOLEANU: Vase şi ulcele — ulei



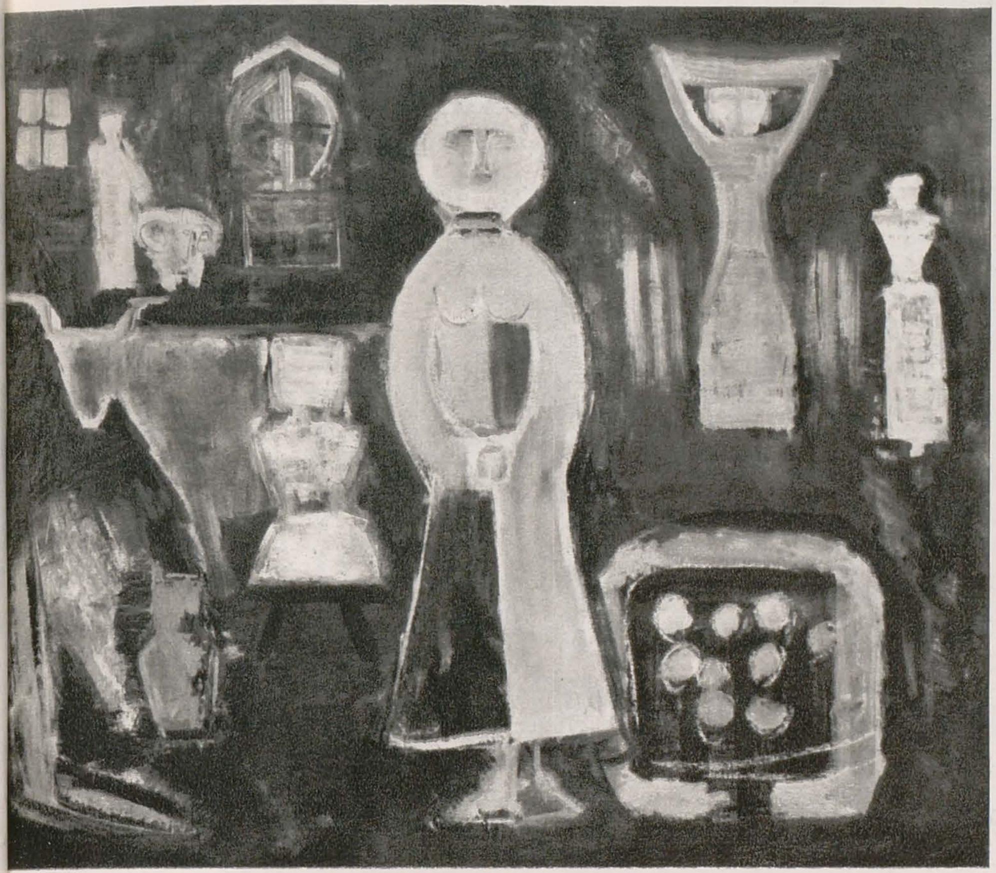
FRANCISC BARTOK: Tinăr şezînd — ulei

SILVIA RADU: Sărbătoare — piatră

PAVEL ILIE: Șantier în Orașul Gheorghe Gheorghiu-Dej — ulei



HUNYADI LASZLO: Tors — marmură

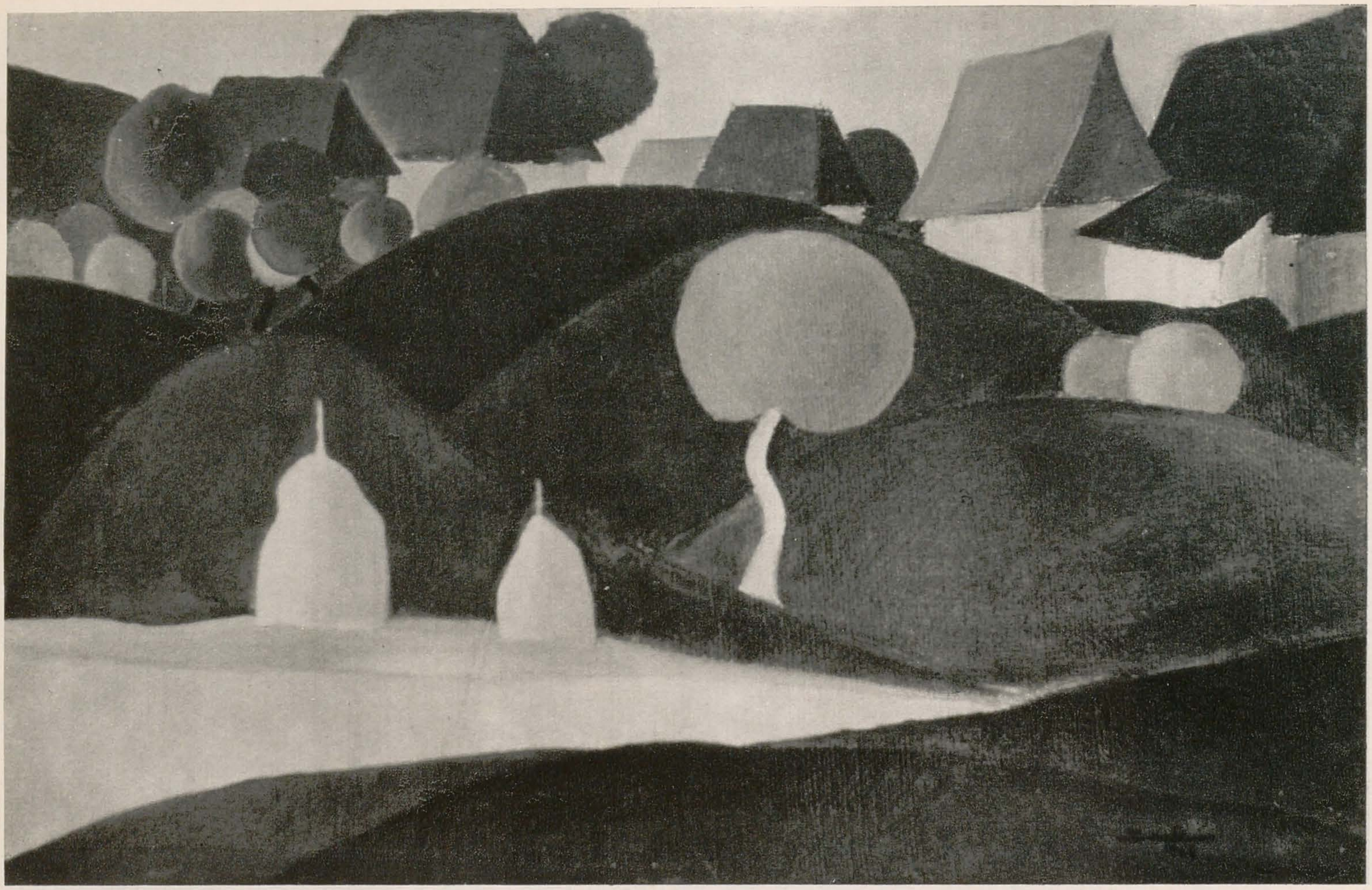


MIRCEA IONESCU: Compoziție — ulei

KULCSÁR BÉLA: Portret — marmură

ION NEAGOE: Portret de fată — ulei

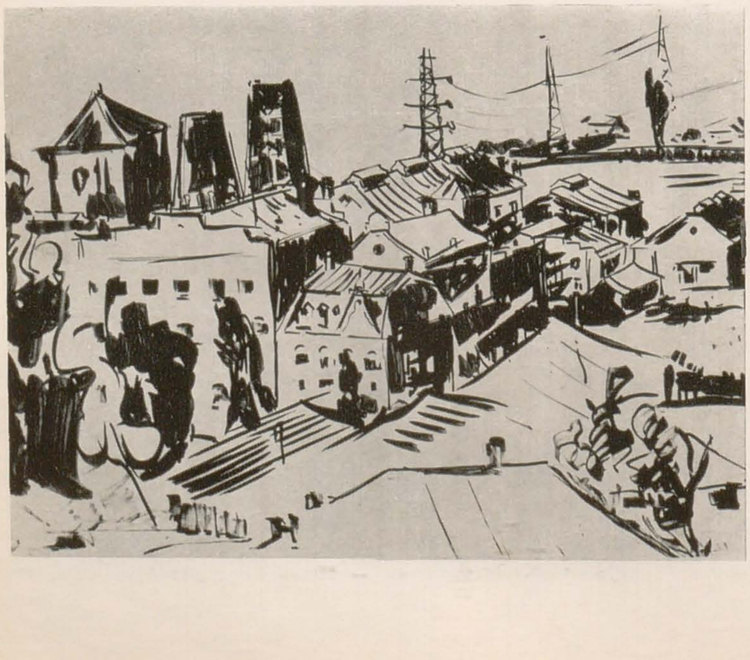
GHEORGHE MAFTEI: Figură — ulei



BÁRTHÁ BELÁ: Pe malul apei — ulei

SIMON ENDRE: Ilustraţie la nuvela « Iţic Ştrul, dezertor » de Liviu Rebreanu

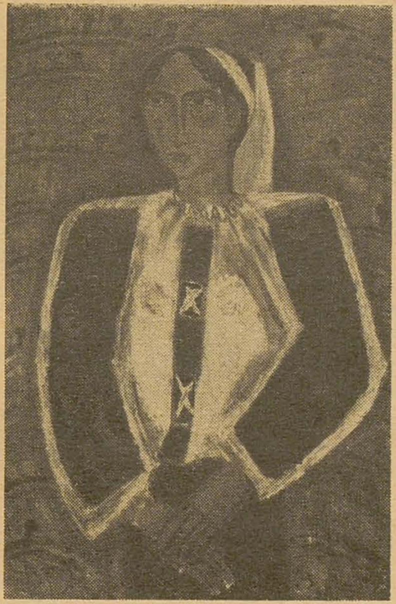
ION PETROVICI: Peisaj — tuş



GABRIELA PĂTULEA — DRĂGUŢ

OLGA BUŞNEAG

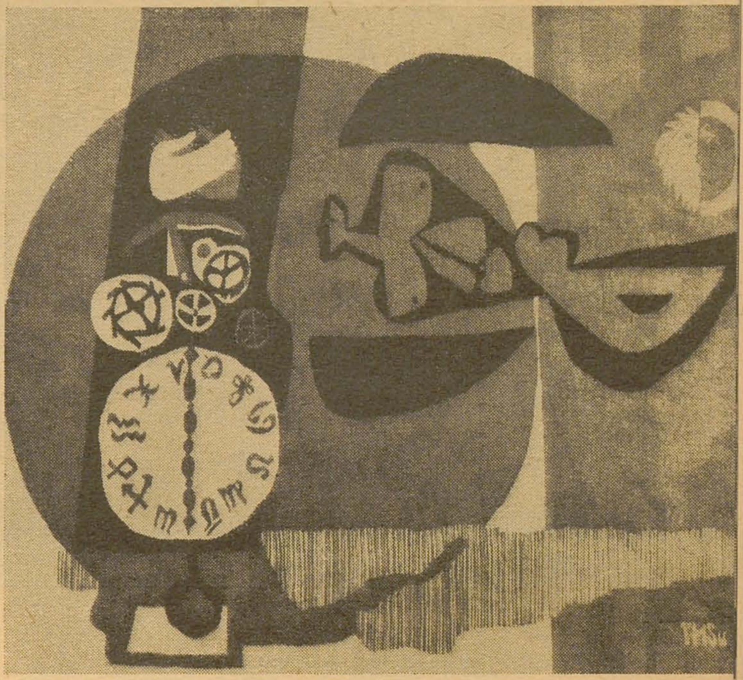
THEODORA MOISESCU-STENDL şi ION STENDL



GABRIELA PĂTULEA-DRĂGUŢ: Pădureancă — ulei

◀ Florile olarului — ulei

THEODORA MOISESCU-STENDL : Timpul — tapiserie



GABRIELA PĂTULEA-DRĂGUŢ

Într-un moment în care realismul poate apărea unor artişti ostenit şi secătuit, restrictiv şi limitativ, o expoziţie ca cea a Gabrielei Pătulea-Drăguţ vine să afirme cît de proaspăt, de tonifiant şi de autentic poate să fie modul de exprimare al unui artist, care, departe de a nega realitatea şi omul, le atestă cu francheţă « existenţa ».

Ca şi alţi artişti din generaţia ei, cu care se înrudeşte ca viziune, Gabriela Pătulea-Drăguţ a înţeles că un prim pas spre adevăratul « nou » este cunoaşterea structurii spirituale a realităţii noastre. Mergînd în profunzime, către izvoare, artista a cercetat ani de-a rîndul ceramica, ţesăturile şi picturile noastre vechi. A cercetat şi a înţeles constantele stilistice proprii vieţii sufleteşti a poporului nostru.

De aici, din asimilarea acestor « ascendenţe plastice », se înfiripă, poate, acel sentiment de spaţialitate românească pe care-l degajă lucrările artistei, acea căldură molcomă de ceramică veche şi patinată, care iradiază din gama ei cromatică. O gamă unitară, restrînsă în componentele ei: roşuri, ocruri, brunuri, negruri, alburi colorate. Unitate cromatică, dar nu monocromie, fiecare din componentele acestei game devenind dominantă în funcţie de ideaţia fiecărui tablou.

De fiecare dată, — în portrete, compoziţii, peisaje sau naturi moarte, — « realul » nu este decît un motiv pentru o recreere plastică. O astfel de recreere — *Florile olarului* — are ca punct de pornire ceramica din Oaş; din tonurile specifice acestei ceramici, artista « a iscat » flori — un imens fluture a cărui intensitate cromatică pluteşte lin pe alburile colorate din fundal.

Stilizarea — procedeu deprins tot din frecventarea vechilor izvoare — imprimă compoziţiilor şi portretelor o nobleţe de frescă, un decorativism uneori uşor hieratic, hieraticul sporind sentimentul de solemnitate şi împăcare pe care ţi-l dă munca împlinită, ca în *Întoarcere de la cîmp*, de tărie şi demnitate, ca în portretul de oşancă, sau nota festivă, ca în lucrarea *Artistă amatoare*.

În peisaje, stilizarea duce la o potenţare a vigorii, a vitalului. Izbucnirea involtă a mirificelor brînduşe-copaci pe fondurile calde, teroase ale brazdelor degajă un fior germinativ, o poezie plină de sevă *(Arături de toamnă)*; explozia verdelui crud îţi sugerează forţa debordantă a naturii *(Vara)*; accentele roşii şi albe ale caselor ocrotite de poala brună a dealurilor exprimă un lirism plin de voioşie *(Dealuri la Rîu de Mori)*.

Pictura Gabrielei Pătulea-Drăguţ ne dezvăluie nu numai o viziune autentică, ci şi o gîndire cumpănită; « citim » în ea un artist care nu vrea « să ardă etapele », să înainteze pripit, ci se caută pe sine cu seriozitate şi exigenţă. Şi mai ales cu o rară sinceritate.

THEODORA MOISESCU-STENDL şi ION STENDL

Expoziţia Theodora Moisescu-Stendl şi Ion Stendl, (tineri absolvenţi ai Institutului Nicolae Grigorescu), exprimă o comuniune de preocupări şi năzuinţe. Apropiaţi prin sursele de inspiraţie, motivele abordate şi tendinţa de integrare a artei în cotidian, expozanţii se disting ca două profiluri artistice bine conturate, de surprinzătoare maturitate.

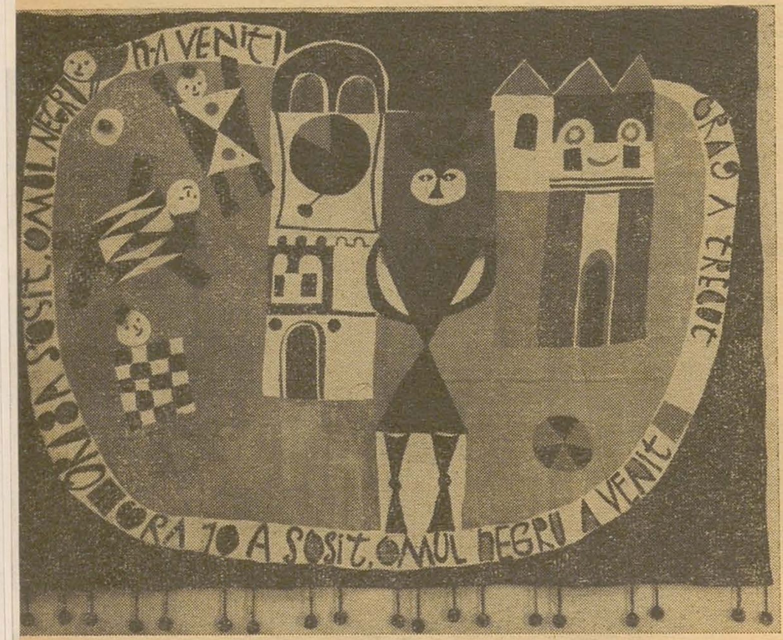
Ceea ce îmi apare exemplar în tapiseriile Theodorei Moisescu-Stendl este originalitatea viziunii, felul în care a izbutit să îmbine cîştigurile tradiţiei cu sugestiile artei decorative contemporane. Theodora Moisescu-Stendl porneşte de la o « meditaţie » asupra valorilor artei populare, nu de la interpretarea unor motive. Ciclul tapiseriilor din păr de capră, inspirat ca tehnică şi material de trăistuţele de Tîrgu Jiu, impune, în primul rînd, prin unitate şi sobrietate cromatică, prin subtila dozare a gamei de ocruri, griuri, negruri şi alburi, ca şi prin modernitatea compoziţiei. Concepînd tapiseria ca un « perete de lînă », artista organizează arhitectura suprafeţei în funcţie de cerinţele genului.

Compunînd cu mari pete de culoare, ea ordonează formele în aşa fel, încît fiecare culoare apare net diferenţiată. Frumoasă în sine, culoarea părului de capră suportă tratarea în suprafeţe mari, ceea ce imprimă şi o anume monumentalitate lucrării. În aceste mari, uniforme pete de culoare apar porţiuni mai jucate, vibraţii realizate din urzeală şi legătura firului.

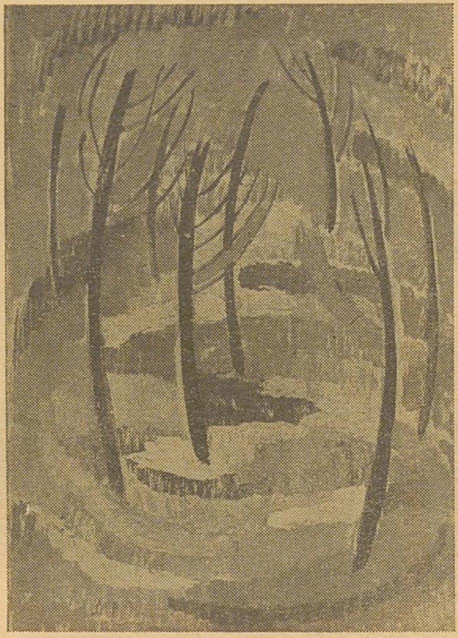
Pasionată de efectele de materie, urmărind combinaţii de materiale (lînă, cînepă, păr de capră, sfoară) şi combinaţii de tehnici, Theodora Moisescu-Stendl şi-a ţesut singură tapiseriile. Artista nu s-a limitat numai la preţiozităţi de materie, ci a căutat să confere lucrărilor sale şi o funcţie poetică, sensuri mai largi. Tapiseria *Timpul* — (figurînd obsedanta şi ireversibila trecere a timpului, în care doar mîinile omului pot închipui un

ANA-EMILIA APOSTOLESCU

OCTAVIAN BARBOSA



ION STENDL: Joc de copii I — panou imprimat



ANA-EMILIA APOSTOLESCU: Peisaj — ulei

ANA-EMILIA APOSTOLESCU: Portret — ulei

zăgaz) — pare transpunerea plastică a unui poem. *Norii*, avînd ceva de iconografie populară în imagistica lor, sînt svîcnirea amenințătoare a furtunii sau războiului; rotirea rea-prevestitoare a unei « Raubvogel » (pasăre de pradă) — din porțiunea întunecată a tapiseriei — susține această sugestie. *Păsările* — lucrare ce evidențiază o înțelegere remarcabilă a structurilor plastice — rămîne mai criptică, în ce privește sensul, dar încîntă prin echilibrul și inteligența compoziției.

Draperiile Theodorei Moisescu-Stendl au o largă destinație (interioare de locuit, localuri publice etc.). Alături de panouri textile, realizate prin procedeul « gravurii în lemn », pentru serie mică, artista a conceput și draperii ce se pot multiplica industrial, în serie mare.

Ion Stendl este un « monumentalist ». Panourile sale imprimate sînt de fapt lucrări de artă monumentală realizate în materiale accesibile, însă mai puțin uzitate. Fantezia și bunul său gust au reușit să înnobileze materiale comune, ca pînza de bumbac, de sac sau de in, conferindu-le « prețiozitatea » unor tapiserii. Artist al vremii sale, Ion Stendl a intuit ponderea pe care o capătă în contextul civilizației moderne « obiectul de serie ». De aceea el și-a gîndit cu destinație precisă, pentru industrie, proiectele sale, concepîndu-le ca niște tapiserii « ieftine », multiplicabile în tiraje mari, care să poată fi achiziționate de oricine.

Îndrăgostit de arta noastră populară, arhaică și medievală, Ion Stendl nu rămîne străin nici de reușitele contemporane în materie de artă decorativă.

Incursiunile sale în arta neoliticului — în special în arta Cucutenilor — sînt cu deosebire vizibile în lucrările *Acrobații*, *Centaur*, *Plaja;* în acestea, ca și în încîntătorul panou *Joc de copii I* (Omul negru), corpurile personajelor sînt tratate ca niște figurine de Cucuteni. Hotărît, nu poate fi vorba de o simplă calchiere, pentru că Ion Stendl imprimă o amprentă personală elementelor preluate și le plasează în contexte plastice moderne. Alături de *Joc de copii I*, *Filozoful* reprezintă una din izbînzile expoziției. Aici punctul de pornire l-au constituit miniaturile vechilor noastre texte medievale. Și prezentarea mai hieratică a filozofului, și toate elementele decorative (clepsidra, demonul, insemnele cosmogonice) sînt de inspirație medievală. În alt panou — *Pămîntul, apa, aerul și focul* — artistul transpune în « stihii », elemente zodiacale, frecvente în arta populară.

Panourile textile ale lui Ion Stendl — de proporții « modeste », realizate într-o gamă caldă, odihnitoare, generatoare de sentimente stenice — par făcute anume pentru a vibra suprafața peretelui unei locuințe. Este de fapt destinația pe care le-a dat-o gîndirea generoasă și fantezia remarcabilă a unui artist contemporan.

ANA-EMILIA APOSTOLESCU

Ceea ce a atras atenția, în primul rînd, în expoziția tinerei pictorițe brașovene Ana-Emilia Apostolescu, este unitatea de viziune și concepție. Faptul este îmbucurător și constituie un prim indiciu și o primă garanție de autenticitate. Se vede că, în căutările sale, artista nu umblă pe mai multe drumuri deodată și nici nu le schimbă în fiecare zi, după capriciile modei. Ea nu-și caută un drum pe urmele altora, ci caută un mod de exprimare, mergînd pe un drum pe care îl simte de pe acum al său. De aci rezultă o siguranță și o matură dezinvoltură a mișcărilor.

Această unitate de viziune și concepție nu aduce după sine o uniformizare și o nivelare manieristă a expresiei plastice. Diferite unele de altele, portretele sau peisajele sale atestă, în caligrafierea apăsată a gîndurilor, în expresivitatea severă a liniilor și în fluiditatea vaporoasă dar densă a culorii, în fine, în organizarea riguroasă a imaginii, prezența aceleiași sensibilități și conștiințe artistice. Dispersate, printre lucrările altora, ele nu și-ar pierde identitatea.

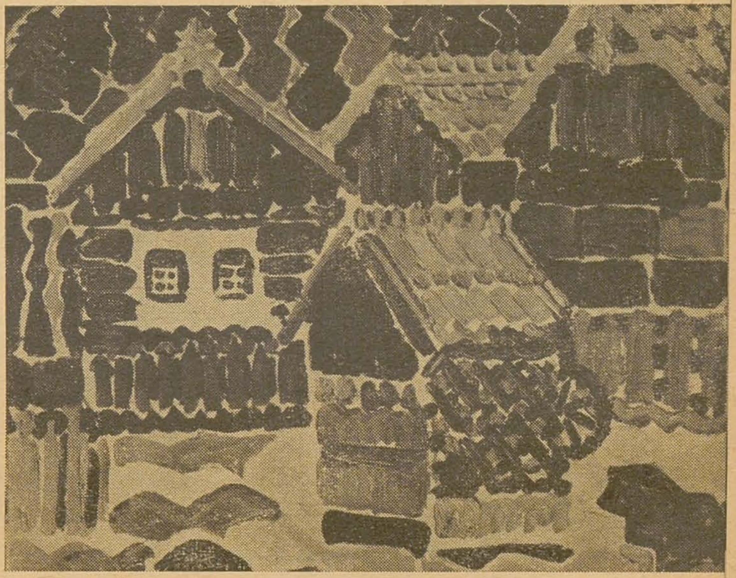
Realitatea constituie, fără îndoială, punctul de plecare, « subiectul » major al pînzelor sale. Dar artista nu ambiționează niciodată să reproducă un « colț din natură » sau să redea doar datele exterioare ale unei figuri. Aceste date exterioare le consideră necesare doar în măsura în care sînt semnificative pentru caracterizarea unui tip uman (portrete) sau pentru evocarea unei stări sufletești (peisaje). În acest sens, se poate spune că tînăra artistă se raliază unei anumite tendințe de « conceptualizare », specifică artei moderne. Lucrul acesta este caracteristic și pentru un alt pictor brașovean — Ludovic Boroș — cu care Emilia Apostolescu are unele afinități. Nu de un anumit peisaj este vorba, ci de organizarea elementelor plastice în așa fel încît imaginea rezultată să se

AUREL
IACOBESCU

RODICA
MARINESCU

AUREL IACOBESCU: Constanța II — ulei

RODICA MARINESCU: Arhitectură țărănească — ulei



poată subsuma conceptului respectiv, să redea starea sufletească pe care o poate genera un anumit peisaj sau pentru care acesta nu este decît un pretext. Astfel, într-un admirabil *Noiembrie*, al nu știu cărui an sau loc (dar ce importanță are?), artista evocă, poate fără să vrea, o stranie atmosferă nordică din povestirile lui Andersen, după cum într-un *Amurg*, de o mare delicatețe a tonurilor, nu este străină de melancolia serilor baconiene.

Pe acest drum, în portrete sau compoziții cu figuri, artista nu tinde spre surprinderea a ceea ce se cheamă psihologia personajului, particularitatea lui, ci apartenența acestuia la un concept cu o simbolică mai generală, la un arhetip al psihologiei sociale (*Generații I, Generații II*). Nu este o cale ușoară și riscurile nu sînt puține.

AUREL IACOBESCU

Discreția cu care Aurel Iacobescu își exprimă sentimentele merge atît de departe, încît ai impresia că artistul aproape că se sfiește să spună că sînt ale sale. Visător, el nu face decît să-și aducă aminte locuri și împrejurări intime, pe unde sau prin care a trecut, dar o face în așa fel încît amintirile pot fi tot atît de bine și ale contemplatorului. Cu tot aerul lor confesiv, compozițiile — fie că este vorba de poetice evocări ale Constanței și litoralului de azi, de Sighișoara și Ada Kaleh, de naturi statice, dintre care niște mere admirabile — au toate ceva din generalitatea și căldura difuză a stărilor sufletești anonime. Nu că timbrul personal ar lipsi acestor lucrări, dar o excesivă pudoare disimulează peste tot umbra oricăror accente de subiectivitate. De aci rezultă acel sentiment de intimitate pe care îl încerci în prezența pînzelor sale ca în fața propriei visări.

N-aș zice că este vorba la Aurel Iacobescu de o distanțare de propriile sale stări sufletești, ci, în lipsa unui alt termen, de o decență a confesiunii. Pictorul nu vrea să «șocheze», să violenteze prin nimic sensibilitatea interlocutorului. Nici prin insolitul expresiei, nici prin «unicitatea» subiectului sau a motivului. Evitînd cu grijă excesele de orice fel, pictorul nu se teme de locurile comune. Ceea ce, dacă ne amintim că locul comun este tentația și deopotrivă piatra de încercare a maturității, nu e puțin lucru. Cu toată reticența aprecierilor superlative, plenitudinea pe care, așa cum remarca și Petru Comarnescu în cronica sa din *Contemporanul*, după realizări anterioare inegale și după o îndelungă absență, ultima expoziție a lui Aurel Iacobescu o dovedește, merită acest elogiu.

RODICA MARINESCU

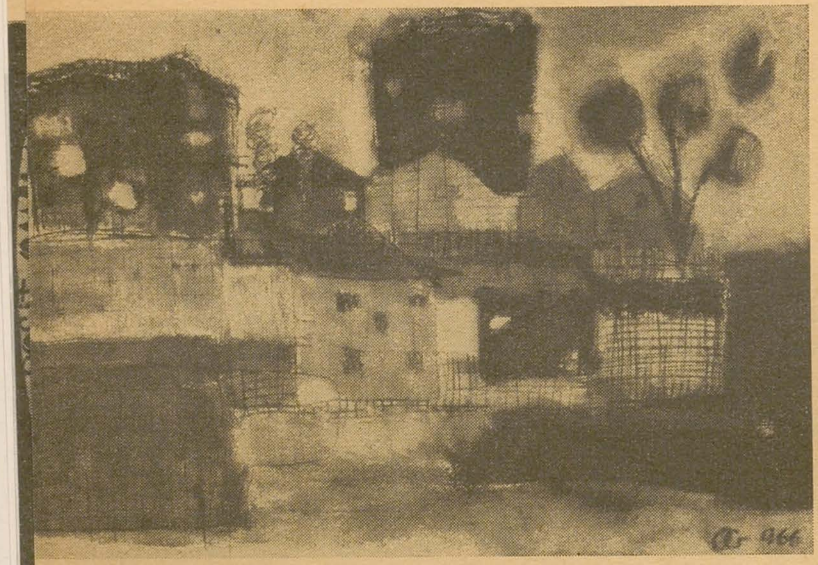
Rodica Marinescu privește lumea cu ochi mari de copil, fascinat de descoperirile pe care le face la fiecare pas. O aură fantastică, dar nu halucinantă, învăluie lucrurile cele mai simple și întîmplările cele mai anodine. Ca într-o poveste, existența se arată miraculoasă în toate ipostazele ei. Cerul coboară pînă aproape pe casă (*Noapte în sat, Noapte cu lună plină*), suspendat pe un perete de întuneric ca un covor fermecat, încît dacă te-ai sui pe acoperiș nu ți-ar fi greu să-l atingi cu mîna și poate chiar să te întorci cu buzunarele doldora de stele. În altă parte (*Arhitectură țărănească*), într-un tablou care, în spiritul lui, ar fi putut fi și altfel intitulat decît pe latura lui exterioară, casele și gardurile, fîntîna cu găleată de pe uliță, sînt toate parcă de turtă dulce. Creangă și Coșbuc, oricît de paradoxală ar putea să pară asocierea, nu lipsesc de aci. După cum nu lipsesc nici culorile velințelor și catrințelor populare, culorile și formele arhitectonice ale pămîntului și satului românesc, spiritul și frumusețea datinilor. Tînăra artistă a realizat o apropiere pe dinlăuntru — ca de sufletul său — de spiritul și atmosfera fabuloasă a basmelor. Se vede că ea a trăit pe meleagurile Bucovinei, sub cerul și umbra Voronețului, *a trăit*, nu a fost în documentare, cum se zice de multe ori. Lucrul acesta se vede în toate pînzele pe care le-a adus *în suflet* de acolo. Nu ne aflăm în fața unui joc al motivelor folclorice. Ea nu reface, nici nu redă cu mijloace plastice, pur și simplu, chipuri și locuri din Bucovina, ci evocă cu surprinzătoare vigoare temperamentală și o acută sensibilitate atmosfera interioară a lucrurilor și locurilor pe unde a trăit, oamenii care le însuflețesc. Lirismul său exultă într-o vervă cromatică intempestivă, fără să fie violentă, precum potopul de impresii al relatărilor infantile.

Dacă s-ar fi gîndit să dea un titlu expoziției sale, Rodica Marinescu ar fi putut scrie pe frontispiciul ei *Amintiri din copilărie*,

DUMITRU PASIMA

OTTILIA GROSU

N. ARGINTESCU-AMZA



OTTILIA GROSU : Margine de oraş — ceracolor

OTTILIA GROSU : Circ — ceracolor

acordînd cuvîntului sensul pe care i l-a dat pentru totdeauna un Creangă. Amintirea copilăriei însemnînd permanenţa ei.

DUMITRU PASIMA

Dificultatea de a împăca studiul prelungit şi tenace cu piruetele unor modernităţi asimilate facil şi cu o « spiritualitate » de substanţă adesea literară, poate duce la manierisme de discutabil rafinament. Astfel, portretul feminin *Ochi negri*, pornind de la o anumită nobleţe decorativă, nu e prea departe de rafinamentul de bibelou, cu nuanţe lirice intimiste, inconsecvent transpuse în viaţa formelor statuare.

O anumită obsesie a decorativului manierist găsim şi în naivul ghips *Păsări*, în sumar brâncuşianul ghips ovoid, intitulat *Ioana*, în stilizarea excesiv naivă, pînă la frust, intitulată *Ada*. Aci, pletele sînt prelungite pînă nu se ştie unde, pentru a da linia şi volumele extrem de sumare, însă stilizate pentru a evoca un sfinx, cu un cap de altfel destul de bine studiat.

Un fel de stilizare decorativ-pompeiană, scheletică pînă la straniu, găsim în portretul *Fetei din Suceviţa*. Mai echilibrată sculptural şi mai sugestivă, deşi destul de abstractă, e lucrarea intitulată *Armonie*, unde viaţa curbelor şi jocul umbrelor nu sînt lipsite de interes.

Preocuparea de bază a tînărului Dumitru Pasima pare însă a fi transpunerea modernă a unei expresivităţi de figurativ antic. Lucrul se vădeşte în masivul cap de bărbat (13), într-un portret feminin (11) cu privirea fixă şi într-un *Oedip*, cu ochii scobiţi ca nişte văgăuni şi extrema elocvenţă mută a braţelor întinse.

În *Portretul mamei*, stilizat pe linie strict arhaică, am descoperit ceva din plenitudinea de substanţă a unei expresivităţi foarte evoluate şi totuşi foarte echilibrate, în aparentul ei « primitivism ». Iar datele concretului, în semnificaţiile lor tipologice, sînt păstrate şi frumos valorificate. Iată un drum care, adîncit cu tenacitate, ajutat de o serioasă cultură plastică, poate duce la realizări durabile.

OTTILIA GROSU

În general, lucrările expuse de Ottilia Grosu sînt coerente, vădind cu prisosinţă o caldă cromatică tinerească, uneori difuz solară, şi mai ales un remarcabil simţ decorativ, ca stilizare şi punere în pagină. Există pe alocuri acorduri de o anumită ieftinătate: verde-roz violaceu pe o masă tulbure, aproape murdară, ca în *Dans*, conceput ovoidal şi cu nişte linii ce sugerează un fel de barcă.

Dacă stilizarea decorativă e discutabilă în *Natură moartă* (format mare), în alte lucrări de acelaşi format *(Tinereţe)* găsim un eşafodaj închegat, o anumită prospeţime şi o anumtă discreţie în eşalonarea verticală, aproape bidimensională, care înnobilează viziunea.

Nici *Carnavalul* nu e lipsit de calităţi, deşi pare prea încărcat. Iar *Circul* reia în chip destul de personal obsesiile unei Magdalena Rădulescu, de pildă. Asemenea lucrări necesită însă o perseverentă adîncire, mai mult studiu şi spirit autocritic. Astfel, lucrarea intitulată *Poezie*, mult prea monocordă, nu rezolvă nici problemele de ritmică, nici cele cromatice, rămînînd schematică şi frustă.

Mult mai izbutite s-au dovedit a fi lucrările mici, cu anumite « ruperi de ton » proaspete, dar surde ca tonalitate, precum *Magistrala oraşului*, de o agreabilă muzicalitate. În lucrarea *Visare*, frumos pastelizată, ni se pare că vedem, ca şi în *Nudul relaxat* şi chiar în *Garofiţele* şi *Straturi de pansele*, încercările cele mai promiţătoare, pe linia rafinamentelor lui Ciucurencu, continuate în chip personal. Caligrafismul linear cu discrete efecte de grilaj, din *Arşiţă de vară*, articulează fluenţele suave ale cromaticii ; dacă însă masa de violet din primul plan (stînga) este discutabilă şi brutală, vibraţiile de galben verde şi ocruri cărămizii au un farmec de netăgăduit.

Pline de făgăduinţe ni se par şi efluviile simfonice din *Schiţa de compoziţie în roşu*. Aci, siluetele

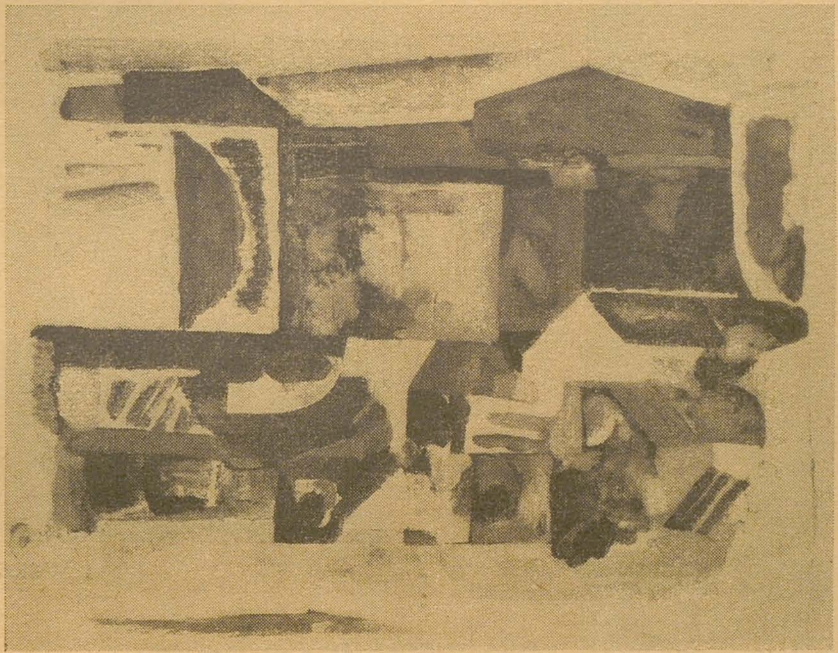
DINU ŞERBAN şi ERVANT NICOGOSIAN

RADU PETRESCU

IOSIF KRIJANOVSKY

ROZICA ŞULEA

DINU ŞERBAN : Portret de ţarancă — ulei



ERVANT NICOGOSIAN : Şantier naval — ulei ▶

IOSIF KRIJANOVSKY : Marte în grădină — tempera ▶

feminine care flanchează cele două vietăţi încheagă un ansamblu transfigurat, în care autenticitatea accentului de confesie personală cucereşte, iar finisajul soluţiilor plastice de punere în pagină, de ritmică şi de cromatică, este remarcabil.

DINU ŞERBAN

şi

ERVANT NICOGOSIAN

Ce ne-a înfăţişat în ultima sa expoziţie Dinu Şerban, acest pictor înainte de toate onest, ne-a solicitat interesul prin simplitatea imaginilor. Lumea pe care pictura sa ne-a lăsat s-o întrevedem, ca o confesiune, a fost aceea a cîmpiei lutoase, prăfoase, parcă fără nădejdea monumentelor. Un pod peste o apă joasă *(Pod peste Argeş)*, nişte construcţii industriale adăpostite printre arbori lipsiţi de exuberanţă, dar nu şi de un fel de tristă intimitate *(Turnuri de răcire)*, patru oale şi un blid pe o ţesătură vărgată, cîteva pere, crini, crizanteme în ulcele de pămînt ars, sînt dezolate de o uscăciune şi un colb ce abia sonorizează albastrul şi verdele. Într-un atare spaţiu, poate că tratarea ca şi fotografică, naturalistă, a cutărui peisaj industrial în care după o surpătură de teren şi din spatele unor acoperişuri de hale, se ridică în aer un modest scurt cilindru pe patru picioare de fier, pare să tindă către sensuri mai largi decît ale platei reprezentări. În orice caz, evoluţia ulterioară a acestui pictor cată să fie urmărită cu toată grija.

În bucuria cu care colegul său de expoziţie, Ervant Nicogosian, ia act de realitatea culorilor, întrunindu-le, suprapunîndu-le, aglomerîndu-le, despărţindu-le în suprafeţe ingenioase şi jucăuşe, se distinge un fel de încîntare de a participa la rosturi pacifice, preţioase, active, la o contemporaneitate a oraşelor cufundate în verdeaţă, a fabricilor aerate şi atrăgătoare ca nişte creşe, a şantierelor navale. O astfel de dispoziţie nu putea fi departe de chemările copilăriei, perceptibile pentru noi şi fără titlul explicit al uneia dintre compoziţii, de unde şi acea discretă atmosferă de feerie ce călătoreşte prin picturile sale, atingîndu-le cu pîcla uşoară a melancoliei. Mai degrabă decît un exultant, Ervant Nicogosian este un visător, un elegiac. Într-o lucrare ca *Vară*, verdele, albul, rozul, albastrul în pete suprapuse, fac să se presimtă prin consistenţa lor subţiată şi apoasă iminenţa anotimpului ursuz care transformă ţesuturile vegetale în noroi înapoindu-le apei, dar aceasta nu este o manifestare de depresiune, ci doar cealaltă faţă a dragostei care vrea să-şi păstreze neatins obiectul.

Apa, de altminteri, cu transparenţele şi geometriile ei sugerate, dă pictorului satisfacţii de bijutier şi ca atare o şi simte în jurul construcţiilor metalice ale cargourilor, ale şantierelor navale: pietre preţioase cu albastruri intense *(Dunărea)* lovindu-se de mari plăci metalice. Efectul e muzical, în ciuda fireştilor şovăiri. Şi dacă la rîndu-ne ciocănim în armura estetică a acestei picturi, avem satisfacţia ca dinăuntrul platoşei să ne răspundă nu vaerul carapacei goale, ci pulsaţiile unei inimi fecunde în surprize posibile.

IOSIF KRIJANOVSKY

Monumentalist de formaţie (a studiat la Institutul « Nicolae Grigorescu » cu Gh. Labin şi Paul Miracovici), Iosif Krijanovsky a prezentat la prima expoziţie personală (sala Kalinderu) lucrări care, în ceea ce priveşte viziunea, constituie un ansamblu unitar.

Această viziune este în esenţa ei decorativă, căreia el încearcă să-i dea o putere de comunicare afectivă, printr-o utilizare a valorii expresive a culorilor pure. Cromatica e dominată de roşu şi albastru, de tonalităţi de violet şi verde, tente cu care artistul construieşte suprafeţe masive, nevalorate, în planuri largi. Formele sînt simplificate, uneori conturate viguros, alteori se detaşează, din tenta nevalorată, prin distanţe cromatice.

În tablourile sale, în bună parte compoziţii şi portrete, se observă căutări concentrate în direcţia unui stil personal de exprimare. Datorită, poate, formaţiei sale de monumentalist, artistul nu a găsit întotdeauna mijlocul de exprimare pla-

VASILE GRIGORE

JACK BRUTARU

RETROSPECTIVĂ PLASTICĂ LA BAIA-MARE

MONICA LAZĂR

VASILE GRIGORE: Două scaune — ulei

VASILE GRIGORE: Cîmp cu flori — ulei

stic cel mai potrivit pentru a transmite convingător mesajul său artistic, a cărui sinceritate este neîndoielnică.

În portrete, culoarea acuză expresia, imprimă o anumită tensiune dramatică (*Bălcescu, Vocea din spate, Pălăria orange, Frumoasa de la cantină*). În unele compoziții este căutată sonoritatea primară a culorii, pentru a produce șocul vizual, blick-fang-ul caracteristic afișului. Adesea sînt dezvoltate paralel două tente — de cele mai multe ori roșu și albastru — creind două serii tonale care se exaltă reciproc, dînd luminozitate tabloului (*Marte în grădină, Proasta*). Adăugînd la acestea cîteva studii de culoare, în care recurge la aceleași procedee, putem vorbi de Iosif Krijanovsky ca de un artist la care culoarea creează atmosferă, stabilește un anumit tonus afectiv prin violente juxtapuneri.

Seriozitatea preocupărilor, sinceritatea artei sale, puterea expresivă a cromaticii atestă realele calități ale artistului, garanția posibilităților sale de dezvoltare.

VASILE GRIGORE

Vasile Grigore reușește să descifreze acel potențial de frumos ascuns în aparențe modeste, în fizionomii obișnuite, în elemente simple ale vieții și ale naturii, pe care ochiul și sensibilitatea comună nu le sesizează întotdeauna.

Peisajele sale descriu o geografie simplă, întinderi și succesiuni de înălțimi line, cu o vegetație — pomi, flori și plante de cîmp — puternic reliefată. Arareori artistul este tentat de peisajul citadin, dar și atunci, de poezia lui, ca în pitoreasca *Catedrală din Arezzo*. Titlurile mai frecvente și mai caracteristice sînt *Peisaj cu păpădii, Cîmp cu flori* sau *Plopi*. Predilecția pictorului pentru game de culori calde se valorifică într-o suită de priveliști de toamnă cu o prețioasă cromatică — ocru, galben, portocaliu, roșu și brun. Siluetele de arbori în lumina puternică a soarelui văratic sau în lumina scăzută a amurgului și simfonia coloristică a toamnei oferă pictorului nenumărate momente de încîntare. Florile ce colorează cîmpurile sînt privite din prim plan și redate, prin felul în care sînt raportate la peisajul desfășurat în adîncime, în proporții monumentale. Într-o serie de portrete — *Lectură, Fata cu umbrelă* ș.a. — în care reliefează formele, Vasile Grigore păstrează aceeași simplitate în exprimare.

Preocupat de picturalitate, el nu recurge la posibilitățile tencuielilor sau ale altor materiale insolite. Desenul este subînțeles. Conturul a dispărut. Raporturile și acordurile dintre culori, expresivitatea pastei rămîn mijloacele preferate, prețios utilizate de artist, într-un limbaj laconic (*Arături, Grădină de vară, În Cișmigiu* și altele).

Pictura lui Vasile Grigore atrage și încîntă prin puritate și candoare. Tinerețea artistului imprimă pînzelor sale un sentiment de optimism romantic, descifrabil în fiecare motiv pictural. Viziunea aceasta este rodul trăirii autentice.

RETROSPECTIVĂ PLASTICĂ LA BAIA-MARE

O expoziție retrospectivă, deschisă în sălile Muzeului Regional Maramureș din Baia Mare, a evocat activitatea artiștilor care au lucrat pe aceste meleaguri, începînd cu Simion Corbul zis Hollósy, întemeietorul cunoscutului centru de pictură de aici și pînă la cei mai tineri reprezentanți ai generației actuale. Peste 160 de uleiuri, desene, sculpturi, reunite și ordonate prin grija competentă a prof. Raul Șorban, au ilustrat istoria acestui centru de pictură, momentele sale cele mai însemnate. Este de prisos a aminti aici cronica « școlii » de la Baia-Mare, cu atît mai mult cu cît, în fond, retrospectiva a tins — și a izbutit — să restabilească un adevăr important: atrăgînd pe artiști prin peisaj, printr-o lumină specifică, ce întărește culorile și dă fermitate contururilor, meleagurile băimărene nu au fost vatra unui curent artistic în sensul propriu al cuvîntului. Mai puțin leagănul unei adevărate școli, cu tendințe estetice sau ideologice specifice și pregnante, Baia-Mare a constituit un centru în care foarte mulți pictori au venit, pentru un timp mai îndelungat, să picteze — rămînînd, însă, credincios fiecare stilului și orientării sale proprii. Iată pentru ce

expoziția, unitară prin localizarea subiectelor și temelor tratate, nu a fost unitară în ce privește viziunea și maniera de tratare. Aici au pictat atît Simion Corbul zis Hollósy, Ștefan Réti sau Ioan Thorma, cît și Aurel Ciupe, Teodor Harșia, Eugen Gîscă, Alexandru Ciucurencu — fiecare reprezentînd, prin operele lor, tot atîtea tendințe, mai mult sau mai puțin divergente. Departe de a constitui un neajuns, așa cum și-ar imagina cei « stăpîniți » de sentimentalism sau pur și simplu de unele prejudecăți regionale, această realitate nu face decît să afirme și să întărească prestigiul centrului de la Baia-Mare.

Ar fi imposibil să cuprindem în sumarele noastre însemnări toate operele reprezentate în expoziție. Ca într-un caleidoscop, numeroase lucrări ne-au atras luarea-aminte prin calități diverse. Prima generație a centrului de la Baia-Mare a ocupat o sală: am cercetat aici cîte una, două sau trei pînze semnate de S. Corbul, I. Thorma, E. Maticska, A. Verona, Șt. Réti, Al. Duma, O. Glatz, K. Ferenczy. Au predominat peisajul și portretul, expresia lirică și preocuparea pentru culoarea discretă, sugestiv armonizată.

În sălile următoare au fost reprezentați masiv Al. Ziffer — cu cromatica lui atît de personală, vie și vibrantă, Aurel Popp — mare desenator și autor de remarcabile compoziții, savant alcătuite, pulsînd de adevărul vieții, Andrei Mikola — decanul de vîrstă al pictorilor de azi din Baia-Mare, rămas fidel unei maniere de pictură ce amintește tinerețea artistului, Traian Bilțiu-Dăncuș, Tasso Marchini — una din revelațiile expoziției, Eugen Pascu — pe nedrept ignorat, prezentat cu cîteva acuarele de mare gingășie și cu desene care confirmă un talent remarcabil etc. Din generațiile care s-au afirmat după 1918, ne-au reținut, îndeosebi, atenția: Aurel Ciupe, colorist reputat, Al. Szolnay, Al. Ciucurencu, cu trei pînze de mari calități picturale, Raul Șorban, Teodor Harșia, Petre Abrudan și Lucian Grigorescu, aceștia doi din urmă cu unele dintre cele mai frumoase piese expuse, și alții pe care, fără să-i cităm, i-am contemplat cu satisfacție.

Dintre pictorii care lucrează astăzi la Baia-Mare, expoziția a cuprins nume bine cunoscute publicului: Traian Hrișcă (trei pînze inspirate din sugestiile folclorului maramureșean), Mihai Olos (cu o foarte frumoasă *Fată de pe Codru*), I. Cămărășan, Dora Pop, Zoltan Bitay, Alexandru Șainelic, Iosif Balla, Gheorghe Cătană etc.

În sălile de grafică întîietatea au avut-o — fără să și-o dispute — Geza Vida și Paul Erdös, cu desene numeroase în care mișcarea, compoziția și intenția lirică se îmbină în chipul cel mai interesant. Alături, Vasile Kazar, Vasile Paulovics, Walter Frederic, Zoltan Bitay. O revelație continuă să fie, între graficienii tineri, Nicolae Apostol (două compoziții: *Basm* și *Ritual*).

În sectorul sculpturii au dominat marile compoziții în lemn ale lui Geza Vida, impresionante prin forța și expresivitatea lor. Dar tot aici l-am întîlnit (cum de-a fost uitat atîta vreme?) pe Gheorghe Manu, cu două admirabile statuete, *Nud* și *Maternitate*. Am reținut o sculptură colorată de Eugen Szervatiusz, un minunat bronz de Romul Ladea, alături de lucrările lui D. Ciocotișan, Șt. Șainelic, T. Botoș, Beni Ferenczi și M. Gyerko.

Ar mai fi fost de citat multe nume, de relevat multe calități. Unele lucrări nu putem, totuși, să nu le consemnăm: un peisaj de iarnă semnat de Husovszki, poetic și personal în tratare, un peisaj bine gîndit compozițional de Vincent Korda, un portret delicat și vibrant de Ion Musceleanu, un tablou al pictorului amator G. Kovács, trei pînze luminoase ale Lidiei Agricola. V. Grumaz, I. Sasu, N. Gligore, I. Dudaș sînt prezenți cu lucrări care atrag și rețin privitorii.

Au existat în expoziție și lucrări mai puțin izbutite sau mai puțin reprezentative pentru creațiile unora dintre artiștii trecuți în revistă mai sus. Dar importanța manifestării, valoarea indiscutabilă a retrospectivei organizate, constă în relevarea pregnantă a unei vii și fertile activități artistice.

MUZEELE ETNOGRAFICE ÎN AER LIBER

(Simpozionul de la București)

PAUL PETRESCU

Simpozionul pe tema organizării muzeelor etnografice în aer liber a întrunit la București (septembrie 1966) muzeografi din întreaga țară, precum și numeroși specialiști din Europa, America, Asia și Africa. Locul eminent pe care România îl ocupă în ierarhia mondială a țărilor posesoare de acest fel de muzee a determinat participarea reprezentanților celor mai cunoscute muzee în aer liber din lume, precum și a unor foruri internaționale de specialitate, cum ar fi Consiliul Internațional al Muzeelor (I C O M) și Societatea Internațională de Etnografie și Folclor (S I E F).

Cele cinci unități etnografice în aer liber din țara noastră, vizitate după ședința de comunicări (Muzeul Satului, noul muzeu al viticulturii de la Golești-Pitești, muzeul tehnicii populare de la Sibiu, secția în aer liber a muzeului etnografic al Transilvaniei din Cluj și secția în aer liber a muzeului de la Bran), au dat putință oamenilor de știință străini să ia contact nemijlocit cu valorile străvechii culturi populare românești, în general, și cu unele din cele mai izbutite creații ale arhitecturii țărănești românești, în special. Pentru mulți din specialiștii străini, operele arhitectonice țărănești din România au constituit o surpriză. Însușirile artistice ale construcțiilor categorisite de regulă « modeste », ieșite din barda mînuită de meșterii din Maramureș, Gorj, Dobrogea, Suceava sau Banat, au stîrnit admirație.

La Golești, directorul lui « Städtisches Museum » din Braunschweig (R. F. Germană), dr. Bert Bilzer, autor al unor lucrări de istoria artei, recunoștea în masivitatea și rigoarea constructivă a unei crame din lemn de stejar din părțile Focșanilor, elemente arhitectonice eline: « Așa trebuie să fi arătat templele de lemn grecești, prototipuri arhaice ale Partenonului de marmură ». Era un elogiu impresionant adus artei de a construi a țăranilor români.

Fără îndoială că una din însușirile fundamentale ale arhitecturii țărănești de la noi este monumentalitatea construcțiilor de orice fel: case, acareturi, instalații tehnice sau biserici. Monumentalitatea aceasta izvorăște atît din trăinicia și dimensiunea bîrnelor de lemn folosite, cît și, mai ales, din fericita proporționare a elementelor constructive și din tratarea amplă, în ritmuri ce țin de o înțelegere clasică, a decorului arhitectonic perfect echilibrat.

Străbaterea vastului parc al Dumbrăvii Sibiului, în care, printre brazii centenari, pe malul lacului, sînt așezate zeci de instalații tehnice, — mărturie dublă a geniului popular românesc, tehnic și artistic, — s-a făcut de aceea sub imperiul necontestat al acestor calități de monumentalitate. Calități care nu lipseau zveltei și grațioasei mori de apă cu ciutură oltenești (una din variantele căreia se află de multă vreme la Deutsches Museum din München), nici masivei și impunătoarei mori plutitoare aduse de pe Someș, ale cărei « corăbii », impresionante prin tehnica constructivă, amintesc de ambarcațiunile vikingilor. Marea diversitate a soluțiilor tehnice, ingeniozitatea de multe ori surprinzătoare cu care meșterii țărani au rezolvat probleme complexe de tehnică, sînt mereu înfrumusețate de detalii artistice, care-și găsesc locul, uneori neașteptat, dar totdeauna bine ales, pe instalațiile menite să înlesnească munca omului. Decorul morilor, pivelor, dîrstelor, aceste « uzine » ale unor vremi trecute, constituie o prefigurare a cerințelor actuale din domeniul construcțiilor industriale, în care arta este chemată tot mai mult să introducă forme și culori care să faciliteze munca și s-o înfrumusețeze. Măsura cu care constructorii țărani au știut să integreze arta în contextul instalațiilor utilitare este exemplară. Tehnica și arta sînt îmbinate atît de armonios în construcțiile din Dumbrava Sibiului, varietatea instalațiilor tehnice, ilustrînd o lungă epocă istorică, este atît de mare încît această secție etnografică în aer liber a fost socotită — de mulți din participanții străini la simpozion — drept reprezentativă pentru întreg continentul nostru, putînd fi considerată ca « un muzeu al tehnicii populare europene ilustrată cu prototipuri românești ».

Alături de monumentalitate, înscrierea desăvîrșită în peisaj constituie o altă însușire a arhitecturii populare românești, însușire care îi conferă un farmec cu totul aparte. Această calitate a fost strălucit ilustrată la Cluj, unde participanților la simpozion, opriți pe coasta unui deal, li s-a înfățișat splendida panoramă a secției în aer liber a muzeului etnografic al Transilvaniei. Pedanta denumire (« secție în aer liber ») nu are nimic a face cu vederea acelei succesiuni. Ne aflam în fața unei priveliști pline de poezie și liniște, înscrisă într-un cadru bine determinat, cu dominantele verticale ale celor două turle de biserici de lemn. Era aproape un « tablou », ca atîtea din imaginile pe care le oferă așezarea satelor românești, așezare caracterizată prin armonia dispunerii construcțiilor într-un peisaj umanizat de lunga și neîntrerupta trăire a poporului român pe aceleași meleaguri.

Seria de construcții, adăpostind instalații tehnice și casele din diferite zone ale Transilvaniei, datate din secolele XVII, XVIII și XIX, reprezintă etape și forme diverse ale arhitecturii populare românești. Încoronarea lor o constituie cele două biserici de lemn, de la Petrindul Mare și de la Chiraleș,

exemplare de artă care demonstrează înalta măiestrie a constructorilor țărani, care au creat în această parte a continentului european o arhitectură cu trăsături distincte. În arhitectura de lemn europeană, bisericile de lemn românești alcătuiesc o prestigioasă familie, alături de renumitele « stavkirche » scandinave, de bisericile din Silezia și de cele nord-slave. Elemente gotice (săgeata), elemente de renaștere (arcadele) au fost topite într-o sinteză organică de meșterii români. Eleganța turlelor înalte de 30—40 de metri, știința constructivă desăvîrșită și armonizarea volumelor verticale și orizontale, decorul pictat în care tradiții iconografice strălucite — romanice și bizantine — se împletesc cu viziunea folclorică a lumii, fac din aceste monumente expresia concretă a felului de a înțelege frumosul al poporului român.

Uneori decorul bogat al tîmplelor de biserică trece neașteptat pe fruntarul de stejar al morilor mînate de apă, ca în acel uimitor exemplar aflat la Cluj pe care un « ION », iscălit în « 1819 », l-a cioplit cu mare meșteșug, coborînd harul frumuseții depline pe bîrnele sub care se învîrtesc pietrele măcinînd rodul pămîntului. Volutele clasicelor foi de acant, dispuse în registre alternînd cu cele reprezentînd fructele de granate, formează o friză somptuos împodobită la un altar închinat sacrei îndeletniciri a cultivării pămîntului.

Specialiștii străini au subliniat și concepția interesantă, a casei cu ocol întărit, construcție de veche tradiție, ce poate fi ușor adaptată în direcția realizării unei vile în acord cu cerințele vieții contemporane.

Monumentalitatea, armonioasa înscriere în peisaj, funcționalitatea, iată doar cîteva din însușirile arhitecturii noastre țărănești, menționate admirativ de oaspeții de peste hotare. Toate acestea pot constitui un imbold la meditație pentru constructorii orașelor noastre, aflați aproape de sursele unei arte cu o structură estetică nu numai originală, ci în egală măsură strîns legată de condițiile sociale și spirituale ale poporului român într-un timp dat.

NOTE

• Singurul tablou de Leonardo de Vinci, existent într-o colecție particulară, este un portret al *Ginevrei dei Benci*. El aparține principelui de Lichtenstein. Un american dornic să-l achiziționeze a oferit suma de trei miliarde de franci vechi, adică treizeci de milioane de franci noi.

Mai norocoasă decît americanul amator de tablouri celebre, National Gallery din Washington a achiziționat prin donație unul din ultimii Vermeer-i aparținînd unei colecții particulare. E vorba de cunoscutul tablou intitulat *Femeie citind*.

• De curînd a murit la Cannes pictorul Amedée Ozenfant. Născut în 1886 la Saint-Quentin, el a publicat împreună cu Le Corbusier, în 1918, manifestul purismului. Pictura lui, aspirînd spre o reprezentare a obiectelor în formele lor pure, se caracterizează printr-o progresivă tendință de simplificare. Construcția tablourilor sale a sugerat adeseori comentatorilor referiri din domeniul muzicii, mai cu seamă din opera lui Bach.

• Henri Perruchot, cunoscutul autor al unor excelente biografii: Cézanne, Lautrec, Van Gogh, Manet, Renoir, Gauguin (versiunea românească a primelor patru este actualmente în pregătire la editura Meridiane și va apare curînd), își expune premizele teoretice de biograf, în prefața unei noi ediții *Van Gogh*, în curs de apariție la Hachette.

« . . . . Ceea ce am scris indică de altfel, cred, extrema complexitate a misiunii de biograf, așa cum o înțeleg eu.

Acesta înaintează cu prudență pe un teren în permanentă mișcare. În măsura în care cercetările sale se înlănțuie și se completează, punctele de vedere se precizează, îi sînt furnizate date noi, care se dovedesc irefutabile. El se sprijină pe ele. Linii majore se desenează, se îngroașă, iar în jurul lor, în mod firesc, se va ordona ansamblul. O viață nu-i o suită incoerentă de acțiuni și gînduri. Oamenii nu-și scapă lor înșiși. Viața lor se dezvoltă conform unui număr anumit de teme pornind de la elementele inițiale. Nu vreau să spun că o viață ar fi întotdeauna coerentă, știu bine că nu-i așa, dar ea poartă o pecete care nu-i aparține decît ei; ea se dezvoltă, oricare ar fi ramificațiile sale, potrivit unei anumite traiectorii, unei anume evoluții pe care aș denumi-o bucuros biologică.

A scrie o biografie nu înseamnă cîtuși de puțin să aduni pur și simplu niște fapte, niște date; înseamnă în același timp — și mai ales — să pătrunzi spiritul unui om, să înțelegi pe dinăuntru comportarea sa: « resorturile » interne ale destinului său.

Împotriva a ceea ce se crede prea deseori, o biografie nu-i dinainte dată. Documentele nu-s decît cărămizile care așteaptă edificiul viitor. Trebuie să reconstitui o viață. Erudiția pură ar fi suficientă pentru a reconstitui, în desfășurarea ei cronologică, succesiunea unor fapte exterioare. Această reconstituire este, după mine, doar elementară. Ceea ce este important, mai presus de orice, în ultima analiză și reprezintă, de asemenea, dificultatea majoră este reconstituirea psihologică. Biograful trebuie să retrăiască el însuși și să facă să trăiască viața eroilor săi; trebuie să ghicească, să se identifice în mișcările lor intime, să regăsească sensul, continuitatea profundă a gîndurilor și actelor lor, pe scurt, trebuie să se comporte față de ei aproape la fel ca un romancier cu personajele sale. »

• De numele lui André Breton se leagă un moment distinct al artei moderne: suprarealismul.

Vechi prieten cu André Breton, pictorul Marcel Duchamp evocă prin intermediul lui André Parinaud (*Arts Loisirs*, nr. 54/966), momente și emoții legate de această prietenie cu autoritarul părinte dispărut al acestui curent.

« . . . Niciodată n-am cunoscut un om înzestrat cu o mai mare capacitate de a iubi. Cu o mai mare putere de a iubi măreția vieții, și nu poți înțelege nimic din dușmăniile sale dacă nu știi că ceea ce vroia el era tocmai să ocrotească însăși calitatea iubirii sale de viață, partea de miracol a vieții. Breton iubea așa cum o inimă bate. Era amantul iubirii într-o lume care credea în prostituție . . . »

« Pentru mine, încheie Duchamp, el a întrupat cel mai frumos vis de tinerețe într-un moment al lumii ».

Ceea ce va rămîne din acest vis, nu-i nici cazul și nici momentul să discutăm acum.

Ceea ce rămîne ca amintire a lui André Breton, este imaginea exemplară a unui om care a știut pînă la capăt să-și rămînă lui însuși credincios.

• Royal Academy din Londra a anulat marea expoziție de iarnă, consacrată lui Rembrandt. Din cele 93 de lucrări cerute, doar 22 au fost declarate disponibile.

Mulți colecționari s-au răzgîndit în ultimul moment să împrumute lucrări pentru expoziția El Greco, din Gand.

Cum se vor preveni aceste refuzuri pentru ca expozițiile să aibă totuși loc? Răspunsul unui mare colecționar francez ar sugera o soluție: « De ce să-mi împrumut tablourile acum cînd reproducerile sînt desăvîrșite? »

Vom asista în viitor la expoziții de reproduceri în locul tablourilor originale?

• A unsprezecea expoziție (iulie — octombrie) a Consiliului Europei a fost consacrată reginei Christina a Suediei (+ 1689).

Expoziția a fost organizată la Muzeul Național din Stockholm.

Colecția — dispersată de-a lungul secolelor — a acestei pasionate amatoare de artă, era uluitoare și aruncă o lumină concludentă atît asupra gustului epocii, cît și asupra personalității complexe și controversate a reginei.

Primul inventar menționează 76 de statui de bronz, 166 de statui de marmură, 780 picturi, 33.000 medalii, 162 « rarități de fildeș », 53 de instrumente matematice, numeroase manuscrise dintre care 1.900 au fost vîndute papei Alexandru al VIII-lea după moartea suveranei și integrate în Biblioteca Vaticanului.

Dintre tablourile care, figurînd actualmente în diferite muzee, făceau parte din colecția reginei, amintim: *Adam și Eva* de Dürer, *Cerșetorii* de Breughel, cele patru imense *Alegorii ale Amorului* de Veronese, precum și altele semnate de Tizian, Arcimboldo, Massys, Gerard Dou etc.

MODEST MORARIU

ARTA ROMÂNEASCĂ PESTE HOTARE

MOSCOVA—LENINGRAD

Sălile Muzeului de stat « A. S. Pușkin » din Moscova au găzduit o expoziție de pictură și sculptură contemporană românească, care a fost deschisă, în continuare, la Muzeul Rus din Leningrad.

Expoziția, care a cuprins o selecție de picturi din opera lui Ștefan Luchian, Nicolae Tonitza, Theodor Pallady, Gheorghe Petrașcu, Francisc Șirato, Nicolae Dărăscu și Vasile Popescu, precum și sculpturi de Dimitrie Paciurea și Gheorghe Anghel, a cunoscut un mare succes, fiind vizionată de peste 50.000 de vizitatori. Presa sovietică din Moscova și Leningrad a reflectat, prin numeroase articole, aprecieri elogioase la adresa artei românești și maeștrilor din prima jumătate a secolului nostru.

Cităm din articolul « Arta României », publicat în *Sovetskaia Rosia*: « Peisajele și naturile moarte ale lui Șt. Luchian, Fr. Șirato, Th. Pallady și V. Popescu sînt surprinzătoare prin simțul fin al culorii, aceasta avînd o puternică și vibrantă căldură. Ele ne aduc parcă parfumul florilor, respirația proaspătă a cîmpiilor și a pădurilor. Sînt interesante peisajele citadine, naturile moarte ale lui Gh. Petrașcu, este emoționantă expresia chipurilor de copii din tablourile lui N. Tonitza. Expoziția ne face cunoscute, în același timp, lucrări ale renumiților sculptori D. Paciurea și G. Anghel. »

Remarcăm, de asemenea, aprecierile din articolul *Arta prietenilor noștri*, publicat în *Gudoc (Sirena)*: « Expoziția cuprinde aproape șaptezeci de lucrări ale celor mai de seamă maeștri ai picturii și sculpturii care au creat la începutul secolului XX și în perioada dintre cele două războaie mondiale. Această etapă importantă a formării artei naționale românești contemporane se caracterizează printr-o atenție deosebită acordată de artiști temelor contemporaneității, dragostei pentru natură, pentru omul creator. Lucrările lui Luchian, maestru recunoscut al generației mai vechi, un excelent portretist și autor de minunate peisaje *(Fîntîna de la Brebu)*, gama coloristică suculentă și laconică a lui Petrașcu *(Natură moartă cu căldări, Căldare de alamă)*, maniera poetică fină a lui Pallady, care a preamărit frumusețea corpului omenesc și a pămîntului natal, compozițiile luminoase și senine ale lui Șirato *(La piață)*, portretele lui Tonitza *(Fiica pădurarului)*, peisajele interesante ale lui Dărăscu și Vasile Popescu, toate aceste lucrări vorbesc despre întinderea diapazonului creator al artiștilor, despre înaltul nivel al măiestriei lor. Iubitorii de sculptură au cunoscut, cu mult interes, operele psihologice și monumentale ale lui Paciurea (portretul lui Tolstoi, portretul lui Beethoven) și creațiile austere, pline de sensuri adînci, ale lui G. Anghel. »

J. B.

SOMMAIRE

Marcel Melicson
L'architecture contemporaine et les arts plastiques 1
Teodora Voinesco
George Opresco à 85 ans 8
Victor Eftimiu
Nicolae Dărăsco 11
Raul Şorban
Romul Ladea 16
Theodor Ionesco
Lucian Grigoresco 18
Prof. Marcel Breazu
« Objet » ou « expression »? 20
Nicole Bortes
Les tapisseries de Riţi Iacobi et Peter Iacobi 22
Adina Nanu
Donatello 25

Expositions

Olga Buşneag
Gabriela Pătulea Drăguţ 33
Theodora Moisesco-Stendl et Ion Stendl 33
Octavian Barbosa
Ana-Emilia Apostolesco 34
Aurel Iacobesco 35
Rodica Marinesco 35
N. Argintesco-Amza
Dumitru Pasima 36
Ottilia Grossu 36
Radu Petresco
Dinu Şerban 37
Ervant Nicogosian 37
Rozica Şulea
Iosif Kryjanovski 37
Jack Brutaru
Vasile Grigore 38
Monica Lazăr
Une rétrospective à Baia Mare 38
Paul Petresco
Les musées ethnographiques en plein-air (le symposion de Bucarest) 39

Notes

L'art roumain à l'étranger

Moscou — Leningrad 40

СОДЕРЖАНИЕ

Марчел Меликсон
Современная архитектура и изобразительное искусство 1
Теодора Войнеску
К восьмидесятипятилетию академика Г. Опреску 8
Акад. Виктор Ефтимиу
Николае Дэрэску 11
Рауль Сорбан
Ромул Ладя 16
Теодор Ионеску
Лучиан Григореску 18
Марчел Брязу
«Предмет» или «выражение»? (в связи с дискусией о реализме) 20
Никол Бортеш
Ткани Рици Якоби и Петера Якоби 22
Адина Нану
Донателло 25

Выставки

Ольга Бушняг
Габриела Пэтуля Дрэгуц 33
Теодора Моисеску-Стендль и Ион Стендль 33
Октавиан Барбоса
Ана-Эмилия Апостолеску 34
Аурел Якобеску 35
Родика Маринеску 35
Н. Арджинтеску-Амза
Думитру Пасима 36
Отилия Гросу 36
Раду Петреску
Дину Шербан 37
Эрвант Никогосиан 37
Розика Суля
Иосиф Крижановский 37
Жак Брутару
Василе Григоре 38
Моника Лазэр
Ретроспективная выставка в Бая Маре 38
Паул Петреску
Этнографические музеи под открытым небом (бухарестский симпозион) 39

Заметки

Румынские художники за границей

Москва — Ленинград 40

Couverture I: Lucian Grigoresco: Paysage — huile (détail)
Couverture IV: Romul Ladea: Iovan Iorgovan — bois

На первой странице обложки: Лучиан Григореску. Пейзаж (деталь)
На четвертой странице обложки: Ромул Ладя. Иован Иоргован

Redacţia revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61. *Abonamente.* Lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni. Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică». Calea Şerban Vodă 133-135, Bucureşti

40541

Lei 15